

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

**GIBSON MONTEIRO DA ROCHA**

**O “HOMO VIATOR” NA *DIVINA COMMEDIA* E NO *GRANDE SERTÃO: VEREDAS***

Florianópolis, fevereiro de 2012

**GIBSON MONTEIRO DA ROCHA**

**O “HOMO VIATOR” NA *DIVINA COMMEDIA* E NO *GRANDE SERTÃO: VEREDAS***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito final para a obtenção do título de Doutor em Literatura.

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Andréia Guerini  
**Coorientador:** Prof. Dr. Guido Baldassarri

Florianópolis, fevereiro de 2012

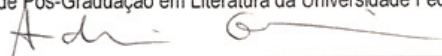
***“O Homo viator na Divina Commedia  
e no Grande Sertão: Veredas”***

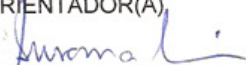
**GIBSON MONTEIRO DA ROCHA**

Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título


**DOUTOR EM LITERATURA**

Área de concentração em Teoria Literária e aprovada na sua forma final pelo  
Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

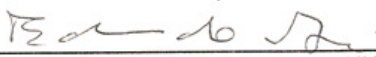
  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dra. Andréia Guerini (UFSC)  
ORIENTADOR(A)


  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dra. Susana Scramim  
COORDENADORA DO CURSO

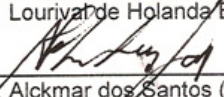
**BANCA EXAMINADORA:**

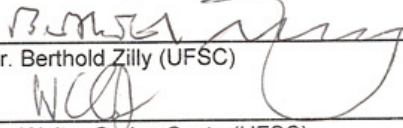
  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dra. Andréia Guerini (UFSC)  
PRESIDENTE

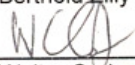
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Guido Baldassarri (Coorientador – U. degli Studi di Padova)

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Eduardo Sterzi de Carvalho Jr (UNICAMP)

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Lourival de Holanda Barros (UFPE)

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Alckmar dos Santos (UFSC)

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Berthold Zilly (UFSC)

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Walter Carlos Costa (UFSC)

## AGRADECIMENTOS

Este, por ser o único momento literalmente confessional de nosso trabalho oferece-nos a oportunidade para designar aqueles que tiveram uma importância decisiva no amadurecimento de nossa sensibilidade poética — sem a qual dificilmente um trabalho doutoral chega a termo.

Agradecemos ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC por ter-nos recebido entre os seus com considerável hospitalidade, bem como pelo profícuo contato com seu corpo docente.

Agradecemos à Coordenação de Aperfeiçoamento do Pessoal de Ensino Superior – CAPES pelo apoio, através da “bolsa sanduíche”, para que pudéssemos desenvolver nossas pesquisas na Università degli Studi di Padova entre janeiro e dezembro de 2010, onde tivemos contato com professores como Guido Baldassarri, Sandra Bagno, Gianpaolo Romanato e Carlo Saccone.

Externamos a satisfação dos contatos que desenvolvemos ao longo do doutorado com os colegas exilados e ilhados como eu nesta cidade maravilhosa, que minimizaram a saudade tão pungente das decantadas terras do Capibaribe. Alguns dos *insights* deste trabalho foram gerados em meio às discussões travadas em bares e corredores com estas figuras.

Agradeço ao professor Aldo Lima pelo exigente e generoso crivo aplicado à leitura deste trabalho. E, por fim, ao apoio caloroso dos amigos e ao estímulo fraternal dos familiares que mesclaram com graça e beleza alguns dissabores da vida acadêmica. Dentre estes, merece um agradecimento especial Juliana Rocha, testemunha ocular de minhas vicissitudes.

Espero que a leitura deste trabalho traga alguma satisfação e engrandecimento para quem o lê, pois ele esconde quatro anos de experiências, anseios e desilusões poéticas de um pequeno universo que para disfarçar-se esconde-se sob o nome de um ser vivente...

É necessário, pois, a este propósito, fazer uma das coisas seguintes: não perder a ocasião de instruir-se, ou procurar aprender por si mesmo, ou então, se não se for capaz nem de uma nem de outra dessas ações, ir buscar em nossas antigas tradições humanas o que houver de melhor e menos contestável, deixando-se assim levar como sobre uma jangada, na qual nos arriscaremos a fazer a travessia da vida, uma vez que a não podemos percorrer, com mais segurança e com menos riscos, sobre um transporte mais sólido: quero dizer, uma revelação divina!

Platão – *Fédon*

## Resumo

Esta tese busca problematizar um estudo comparado entre a *Divina commedia* e o *Grande sertão: veredas* a partir da noção de “Homo viator”. Para tanto, nossa análise se concentrou sobre a percepção do aprimoramento do viajante que é também o protagonista nas duas obras. Este viajante ficcional é concebido segundo um feixe de relações que Dante-autor e Guimarães Rosa realizam ao compor suas obras, de maneira que nos primeiro e segundo capítulos nos detivemos em alguns destes elementos, a saber: a presença da noção de êxodo bíblico bem como do viajante náutico greco-latino na caracterização deste viajante, o recurso ao narrador-protagonista e a composição das obras como literatura de viagem. Para analisar estes elementos nos utilizamos dos postulados da literatura comparada, da teoria dos arquétipos e da metafísica platônica. Por fim, no terceiro capítulo, realizamos um confronto entre dois episódios das referidas obras: a viagem de Ulisses presente no canto XXVI do *Inferno* e a viagem ao Liso do Sussuarão presente no *Grande sertão: veredas*. Este estudo tem por finalidade apresentar o “Homo viator” como metáfora da incansável busca humana da verdade.

Palavras-chave: Homo viator, *Divina commedia*, *Grande sertão: veredas*, crítica literária;

## Abstract

This dissertation performs a comparative study between the *Divina Commedia* and *Grande Sertão: Veredas*, having as a starting-point the notion of "Homo viator". Our analysis focuses on the path towards improvement undertaken by the "traveler", who is also the protagonist in both works. This fictional traveler is conceived of as a nexus of relationships that Dante-the-author and Guimarães Rosa construct in the making of each of their works, and it is to some of these relationships that we will pay attention in the first and second chapters, namely: the notion of the biblical exodus; the figure of the Roman-Greek nautical traveler in the characterization of the "homo viator"; the narrator-protagonist as a narrative device; and the characterization of the works as travel literature. In order to perform an analysis of such elements, we

draw our theoretical premises from the field of comparative literature, the theory of archetypes, and Platonic metaphysics. Lastly, in the third chapter, we compare and contrast two episodes from the referred works: the journey undertaken by Ulysses in Canto XXVI of the *Inferno*, and the crossing of the "Liso do Sussuarão" in *Grande Sertão: Veredas*. The current work aims to present the "Homo viator" as a metaphor for the indefatigable human quest for truth.

Keywords: homo viator, *Divina commedia*, *Grande sertão: veredas*, comparative literature;

### Riassunto

Questa tesi analizza la *Divina commedia* e *Grande sertão: veredas* partendo dalla definizione di "Homo Viator". Per questo il nostro studio si è concentrato sulla percezione dell'evoluzione del viaggiatore, che è anche il protagonista delle due opere. Questo viaggiatore fittizio è concepito secondo un fascio di relazioni che Dante-autore e Guimarães Rosa creano nel comporre le loro opere, di modo che nel primo e nel secondo capitolo abbiamo focalizzato alcuni di questi elementi, per esempio: la presenza della nozione di esodo biblico, oltre a quella di viaggiatore nautico greco-latino nella caratterizzazione di questo viaggiatore, il ricorso al narratore-protagonista e la composizione delle opere come letteratura di viaggio. Per analizzare questi elementi, ci riferiamo a postulati di letteratura comparata, alla teoria degli archetipi e a quella della metafisica platonica. Infine, nel terzo capitolo, effettuiamo un confronto tra due episodi delle opere citate: il viaggio di Ulisse, che si trova nel canto XXVI dell' *Inferno* e il viaggio al "Liso di Sussuarão", che si trova in *Grande Sertão: veredas*. Inoltre, questo studio ha lo scopo di presentare il "Homo Viator" come metafora dell'instancabile ricerca umana della verità.

Parole chiave: Homo viator, *Divina commedia*, *Grande sertão: veredas*, critica letteraria.

## SUMÁRIO

Introdução, 08

1. O “Homo viator” na *Divina Commedia*, 31

1.1. Processo de composição da *Commedia* como viagem, 32

1.2. A matriz bíblica na *Commedia*, 39

1.3. A matriz clássica na *Commedia*, 46

1.4. O narrador-protagonista na *Commedia*, 54

1.5. Viagem insólita: a ascese islâmica, 61

1.6. “Homo viator” na *Commedia*, 69

2. O “Homo viator” no *Grande sertão: veredas*, 80

2.1. A viagem na obra de Guimarães Rosa, 81

2.2. O processo de composição do *Grande sertão: veredas*  
como viagem, 100

2.3. O narrador-protagonista no *Grande sertão: veredas*, 110

2.4. A matriz bíblica no *Grande sertão: veredas*, 117

2.5. A matriz épica no *Grande sertão: veredas*, 126

2.6. Viagem Insólita: da Anamnese ao Tao, 134

2.7. “Homo viator” no *Grande sertão: veredas*, 145

3. Dante e Riobaldo entre viagem e individuação, 151

3.1. Ulisses antes de Dante, 152

3.2. Ulisses diante de Dante-personagem (o relato), 159

3.3. O Ulisses do Dante-autor (a interpretação), 164

3.4. Linguagem e arquétipos na religiosidade Roseana, 170

3.5. O Liso do Sussuarão, 174

3.6. A travessia, o encontro, 179



Considerações finais, 185

Bibliografia, 194

Anexos, 202

## Introdução

Pensando na variabilidade de tendências teóricas e metodológicas que têm acompanhado as pesquisas sobre Literatura, consideramos prudente não nos determos diretamente no objeto de nossa investigação, mas fornecer ao leitor os referenciais e postulados que visamos seguir neste estudo. Em *Trabalho das citações*, Antoine Compagnon retoma uma proposição de Hegel que nos parece oportuno destacar, uma vez que pretendemos segui-la aqui:

No prefácio que precede a obra, um autor explica habitualmente o fim a que se propõe, a ocasião que o levou a escrever e as relações que, em sua opinião, a obra mantém com os tratados precedentes ou contemporâneos sobre o mesmo assunto.<sup>1</sup>

De início, devemos considerar as motivações de nossa pesquisa: por que a *Divina Commedia*<sup>2</sup> e o *Grande sertão: veredas*<sup>3</sup>, e ainda por que a viagem? A seleção do corpus advém de em estreito contato que temos mantido com ambos os textos desde a graduação.

Tanto Dante Alighieri quanto Guimarães Rosa já fizeram parte do *corpus* de nossa pesquisa de mestrado *Dante: um percurso pela literatura brasileira*,<sup>4</sup> na qual abordamos reminiscências danteanas<sup>5</sup> nas obras *Os Escravos*, de Castro Alves, *A lira dos vinte anos*, de Álvares de

---

<sup>1</sup> HEGEL, Friedrich. Fenomenologia do espírito. Apud: COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996, p. 128.

<sup>2</sup> A partir daqui nos referiremos à obra de Dante como *Commedia*, por ser o título que ele conferiu à obra, tendo o adjetivo “divina” surgido *a posteriori* por meio de Boccaccio. As citações da *Commedia* e demais obras de Dante serão retiradas da edição organizada por Anna Maria Chiavacci Leonardi e a de Giorgio Petrocchi, bem como as traduções para o português serão provenientes de Cristiano Martins.

<sup>3</sup> Usaremos a expressão *Grande sertão* para nos referirmos à obra de Guimarães Rosa, subtraindo o termo veredas, apenas para conferir maior praticidade à leitura. Informamos ainda, que utilizaremos a seguinte edição: ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

<sup>4</sup> ROCHA, Gibson Monteiro. *Dante: um percurso pela literatura brasileira*. Recife: UFPE, 2008.

<sup>5</sup> Embora o termo mais usado pela crítica seja “dantesco”, preferimos o uso do termo ‘danteano’ em detrimento de ‘dantesco’ em função da forte carga de terror que o segundo carrega consigo e que dá conta apenas de uma parte da obra de Dante, que por sua vez envolveria outros aspectos, como o tom lírico, o bucólico, o amor, a música celestes e tantos outros elementos que o termo dantesco, em língua portuguesa, não é capaz de abarcar. Por isso, em casos como este, optamos pela utilização do termo ‘danteano’.

Azevedo, *Eu*, de Augusto dos Anjos, *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de Guimarães Rosa.

No doutorado, pretendíamos fazer algo semelhante, estabelecendo um diálogo entre a obra-prima de Dante e as de quatro autores nacionais: Eduardo Guimaraens (*Divina Quimera*), Jorge de Lima (*Invenção de Orfeu*), Guimarães Rosa (*Grande Sertão*) e Osman Lins (*Avalovara*). Os primeiros meses de pesquisa denunciaram a falência de tal projeto, de maneira que o restringimos ao diálogo entre Dante e Rosa através de suas obras mais representativas, o que ainda se nos apresentava um trabalho hercúleo, tamanha a complexidade das duas obras. Considere-se ainda que essas duas obras variam em gênero, idioma, estrutura e época histórica – o que dificultou a metodologia de análise pois, diante de tal distanciamento entre os dois objetos, estaríamos caminhando na contracorrente da maioria dos estudos em Literatura Comparada, já que como afirma Earl Miner:

[...] tomando como referência a sua experiência com o ato de escrever, [Miner] afirma que, com maior frequência, tem se dedicado a comparar escritores pertencentes a uma única literatura e a um único período, em lugar de comparar escritores de literatura diferentes. Esse tipo de atitude, mesmo que peque por originalidade, transmite um certo sentimento de segurança, pois não permite que haja um erro de categoria, em virtude de estar lidando com escritores contemporâneos entre si e de escrever na mesma língua deles.<sup>6</sup>

Diante das dificuldades, optamos por buscar um elemento comum, ou mais precisamente, um foco de leitura a partir do qual pudéssemos comparar as duas obras. Seguindo a indicação tanto de Northorp Frye quanto de Sandra Nitrini de que o crítico deve ler continuamente a obra até formular uma unidade conceitual,<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> MINER, Earl. **Comparative poetics**. apud: RABELO, Lúcia de Sá. “Poética comparada e teoria dos gêneros.” In: BITTENCOURT, Gilda (org.). **Literatura Comparada: teoria e prática**. Porto Alegre: Sagra- D. C. Luzzatto, 1996, p. 99.

<sup>7</sup> FRYE, Northorp. **O código dos códigos: a Bíblia e a literatura**. Tradução de Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 10: “A operação crítica começa com a leitura completa de uma peça, tantas vezes quanto necessário para apreendê-la no seu todo. Chegando aí, o crítico pode começar a formulação de uma unidade conceitual do seu texto”. NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: história, teoria e crítica**. 3ª ed, São Paulo: Edusp, 2010, p. 31. “cabe ao

encontramos o tema partícipe aos dois textos e norteador de nosso trabalho: a viagem. Esta perspectiva nos trouxe ao segmento da literatura comparada que Claudio Guillén define como tematologia:

Abbiamo insistito sul fatto che il critico è colui che continuamente sceglie, estrae, cita, cioè sul fatto che le forme ed i temi, più che entità discrete, sono elementi parziale il cui montaggio si deve, in definitiva, all'intervento del lettore. Trattandosi di tematologia, questo intervento sarà tanto più importante quanto più ampio e ricco è il panorama storico che il comparatista cerca di sondare, o identificano il tema mediante la memoria di figurazioni anteriori.<sup>8</sup>

Entre as diversas segmentações da literatura comparada, surge o tema da literatura de viagem, cunhada por Luigi Monga como *Hodeporica*.<sup>9</sup> Este grupo integra as obras que têm o deslocamento de seu protagonista como ponto de partida e desenvolvimento da narrativa. Este segmento da literatura compõe desde obras canônicas até os relatos de viagens propriamente ditos.

Não é novidade para a fortuna crítica da *Commedia* ou do *Grande sertão* que eles possam ser lidos como literatura de viagem,<sup>10</sup> quer seja o percurso de Dante-personagem pelo além-túmulo quer a errância de Riobaldo pelo sertão já receberam análises neste sentido. Contudo, o que vamos destacar não é a viagem em si mesma, mas o efeito da viagem sobre o protagonista. Dito de outro modo, não é nosso objetivo destacar os espaços percorridos, as pessoas que o protagonista

---

comparatista encontrar os princípios metodológicos de seu estudo, a partir de obras concretas que constituem o objeto da comparação”.

<sup>8</sup> GUILLÉN, Claudio. *L'uno e il molteplice: introduzione alla letteratura comparata*. Bologna: Il Mulino, 1992, p. 272: Temos insistido no fato de que o crítico é aquele que continuamente escolhe, extrai, cita, ou seja, sobre o fato de que as formas e os temas, mais do que entidade discretas, são elementos parciais cujas montagens se devem, em definitivo, à intervenção do leitor. Tratando-se de tematologia, este intervento será tão importante quanto mais amplo e rico é o panorama histórico que o comparatista procura sondar, o identificam o tema mediante a memória de figuras anteriores.

Informamos que sempre que o tradutor de alguma passagem não seja informado é porque se trata de uma tradução nossa.

<sup>9</sup> Monga, Luigi. *L'Odeporica/Hodeporics: on Travel Literature*, Annali d'Ita-lianistiea, Chapel Hill, 1996.

<sup>10</sup> Como exemplo de interpretações já feitas das obras de Dante e Rosa vista como literatura de viagem, destacam-se os seguintes trabalhos, respectivamente: SINGLETON, Charles. *Journey to Beatrice*. Baltimore/Londres: The Johns Hopkins university press, 1977. ARAÚJO, Heloisa Vilhena. *O roteiro de Deus*. São Paulo: Mandarin, 1996.

encontra em seu caminho, ou os percalços em seu percurso, mas trazer estes elementos à tona na medida em que contribuam para um aprimoramento do protagonista. Portanto, o foco de nossa atenção não é sobre a viagem propriamente dita, mas sobre o viajante.

Aqui cabe um esclarecimento, apesar de nossa atenção estar voltada para o viajante não há como tratá-lo alijado da viagem que o constitui. Seria como dissertar sobre um domador de feras, sem jamais se referir às feras. É uma reflexão muito sutil, tratar de alguém que faz parte de um contexto bastante particular, sem conferir relevância a esse contexto. Disso nos oferece um exemplo *As cidades invisíveis* de Italo Calvino, ao tratar das pedras e do arco que formam a ponte:

"Marco Polo descreve uma ponte, pedra por pedra.[...]

– Mas qual é a pedra que sustenta a ponte? — pergunta Kublai Khan.

– A ponte não é sustentada por esta ou aquela pedra —responde Marco—, mas pela curva do arco que estas formam.

Kublai Khan permanece em silêncio, refletindo. Depois acrescenta:

– Por que falar em pedras? Só o arco me interessa. Polo responde:

– Sem pedras, o arco não existe."<sup>11</sup>

É isto que fizemos, refletimos sobre a viagem apenas na medida em que ela nos permite compreender o viajante, pois sem a viagem, o viajante não existe.

Esta leitura poderia nos aproximar da temática do “romance de formação” utilizada por Franco Moretti em *Il romanzo di formazione*<sup>12</sup> na qual ele identifica os romances de formação como aqueles surgidos na Europa entre o final do século XVIII e o início da Primeira Guerra. Esses romances seriam caracterizados por um processo de instrução e aperfeiçoamento vivido pelo protagonista, que em certa maneira personifica as vicissitudes de seu país, que naquele período também vivia essa formação. O romance inaugural desta tendência foi, segundo Moretti, *Os Anos de aprendizado de Wilhelm Meister (Wilhelm Meister lehrjahre)* de Goethe publicado em 1795-96.

<sup>11</sup> CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Cia das letras, 1990, p. 25.

<sup>12</sup> MORETTI, Franco. *Il romanzo di formazione*. Torino: Einaudi, 1999.

Ainda para Moretti, o romance de formação ou *bildungsroman*, na expressão cunhada por Karl Morgenstern em 1820, seria um romance de passagem entre duas épocas e fruto da interação entre duas classes sociais: a aristocracia e a burguesia. Em função das especificidades geográficas e históricas que Moretti confere ao *bildungsroman*, optamos por nos afastar de sua teoria uma vez que investigamos o processo de formação muito mais a partir de uma leitura dos arquétipos literários e da histórica cultural, que de um histórico conflito de classes. Contudo, salienta-se aqui a interessante leitura do *Grande sertão* sob essa perspectiva realizado por Willi Bolle, em *Grande sertão.br*.<sup>13</sup>

Há, ainda, algumas outras leituras que tendem a estender o *bildungsroman* para outros períodos e continentes, como fez Willi Bolle. Contudo, nem sempre com o mesmo sucesso. Para o caso dessas leituras se voltarem para o passado, como acontece em *Il viaggio dell'anima*,<sup>14</sup> tendem a afastar-se da noção de *bildungsroman*. No entanto, existe nas obras literárias uma relação entre a consciência do protagonista e a constituição do seu povo, mas esta não foi a abordagem que veiculamos ao nosso trabalho por estarmos mais voltados para uma preocupação metafísica da consciência humana.

Por tratar-se de uma pesquisa em literatura comparada, especialmente referindo-se a dois autores cujas obras têm uma grande representatividade nos países de origem, Itália e Brasil, poderíamos lê-las à luz da teoria da *angústia da influência* de Harold Bloom,<sup>15</sup> cujo conteúdo considera que o autor posterior, após absorver a influência do autor precedente, deve, necessariamente, liberar-se dela. Esta libertação implica em um processo angustiante devido ao fato de que o segundo autor está completamente impregnado do precedente. Esta teoria não se adequa ao nosso caso porque se volta para as obras em poesia, e também, por não considerarmos que haja sempre essa necessidade de “matar o pai” em literatura. Entre Dante e Rosa parece existir muito mais um diálogo do que uma influência. Uma vez que os elementos comuns que destacaremos na tese são provenientes mais dos anseios

---

<sup>13</sup> BOLLE, Willi. *Grande sertão.br*. 1ª ed, São Paulo: Editora 34, 2004. Esta obra possui uma interessante recapitulação no ensaio BOLLE, Willi. “Um romance de formação do Brasil” in: **João Guimarães Rosa: Cadernos de literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles. 2006, p. 270-282.

<sup>14</sup> Obra que trata do tema da viagem na obra de Orígenes de Alexandria. SIMONETTI, Manlio (org.) *Il viaggio dell'anima*. Padova: Fondazione Lorenzo Valla/ Arnoldo Mondadori, 2007.

<sup>15</sup> BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Tradução de Marcos Santarrita. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

metafísicos e leituras comuns<sup>16</sup> a ambos autores que propriamente de uma influência de Dante para com Rosa.

Acrescente-se ainda que o termo “influência” não nos parece interessante por resguardar uma certa hierarquia entre o autor precedente e aquele que o sucede, como se o primeiro exercesse um peso sobre a obra do segundo; por isso preferimos a noção de diálogo ou comunicabilidade entre as obras, uma vez que acreditamos, como Borges e T. S. Eliot — que definiram esta relação em conto e ensaio lapidares<sup>17</sup> — que os dois autores (precedente e sucessivo) se influenciariam mutuamente, o primeiro, por preceder no tempo e o segundo, por realizar uma obra que altera a forma de se ler os autores do passado.

Com isso não queremos insinuar que Rosa não conhecesse a *Commedia* a ponto de utilizar-se dela em suas obras,<sup>18</sup> haja vista a conhecida intertextualidade que este autor opera em todos os seus textos, mas que esta leitura apenas serviu de uma carga a mais para uma embarcação cujo lastro já estava preenchido. Por isso, além de um trabalho de tematologia, temos também um trabalho de busca de fontes para essa noção de viagem. Assim, procuramos identificar, a partir da leitura da *Commedia* e do *Grande sertão*, que obras estes autores teriam lido para configurar o caráter de viagem aos seus livros. Daí, investigando o espólio de nossos autores, identificamos dois ramos comuns que serviram aos “seus lastros”: a tradição hebraico-cristã da travessia do deserto – êxodo, e o tema greco-latino do viajante-náutico: Ulisses. Essas duas tradições de viajante nutriram as composições destes dois autores servindo de substrato a suas obras.

O contato com o texto bíblico e toda a literatura que nele se referencia recebeu especial atenção pelo poeta e pelo romancista aqui estudados, ambos nutrindo-se de correntes interpretativas do texto sacro que reforçavam seu caráter místico,<sup>19</sup> transcendente. Assim, como

---

<sup>16</sup> Entre as obras que serviram de influência comum no que diz respeito ao aspecto metafísico, poderíamos citar: *Tratado do amor de Deus* de São Bernardo, *Les Voies de la vie spirituelle* de São Boaventura, *Fioretti* de São Francisco de Assis, *Traité de l'union à Dieu* de São Alberto Magno, *La consolation de la philosophie* de Boécio.

<sup>17</sup> BORGES, Jorge Luis. “Kafka e seus precursores” In: **Outras inquisições**. Tradução de Davi Arriguuci Junior. São Paulo: Cia das letras, 2007 e ELIOT, Thomas Stearns. “Tradition and the individual talent” in: **The sacred wood**. New York: Bartleby, 2000.

<sup>18</sup> Sobre o conhecimento da *Commedia* por parte de Guimarães Rosa, observem-se as duas edições da obra de Dante pertencente à biblioteca de Rosa, hoje à disposição no IEB. Bem como o caderno de anotação sobre Homero, Dante e La Fontaine presente no mesmo Instituto.

<sup>19</sup> Consideramos o místico no sentido que lhe confere Gilbert Durand em **As Estruturas antropológicas do imaginário**. Tradução Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997,

afirma Octavio Paz, haveria uma correspondência entre experiência literária e experiência religiosa.<sup>20</sup> Tanto Dante quanto Rosa absorveram em suas literaturas uma linguagem transcendental que é, em alguns aspectos, sucedâneo de uma exegese platônica do texto bíblico. Esta leitura tem início com os neoplatônicos de Alexandria (Filão, Orígenes e Clementes) e acompanha a tradição patrística até o século XII, quando a concepção aristotélica do divino ganhará força na tradição ocidental a partir dos trabalhos de Tomas d'Aquino.

Esta leitura de correntes platonizantes do pensamento místico serviu de azo tanto para a *Commedia* quanto para o *Grande sertão*, por isso ela nos parece fundamental, mesmo porque permite ainda a conjunção de outros elementos que são indispensáveis para a pesquisa como a noção de 'mitos' e 'arquétipos' aos quais o *topos* da viagem se coaduna. Seja a viagem de Dante-personagem que acontece num mundo transcendente, ou a viagem de Riobaldo-personagem que adota uma preocupação com o transcendente, ambas apresentam esta veia platônica que serviu de fundamento a nossa civilização.

Do mito greco-latino da viagem náutica temos uma série de exemplos rememorados pelos autores de Florença e de Cordisburgo: Eneias, os argonautas e Ulisses. Vale salientar que, além de uma reutilização destes mitos pelos autores há também a adoção de um caráter épico em suas obras, que têm na mitologia clássica paradigma indispensável. Dante conversa com os heróis clássicos e Riobaldo retoma suas falas em diversos episódios do *Grande sertão*, como no julgamento de Zé Bebelo. Além disso, tanto Dante-personagem quanto Riobaldo-personagem apresentam-se como heróis em um mundo eivado pela ética cristã. Ou seja, em suas obras, esses autores buscam não apenas utilizar-se das duas tradições aqui elencadas, mas fundi-las. Dante e Rosa concebem tanto uma cruz para Eneias quanto um remo para Cristo.

Essas tentativas de fusão entre duas tradições culturais provêm da necessidade de Dante e Rosa de lançarem mão de todos os elementos que estão ao seu dispor para entenderem as questões insondáveis da existência. Questões que naturalmente assumem um caráter metafísico-religioso em suas obras, ou seja, além de textos que

---

p. 269: "Daremos ao adjetivo místico o seu sentido mais corrente, no qual se conjugam uma vontade de união e um certo gosto de intimidade secreta."

<sup>20</sup> A experiência poética, como a experiência religiosa, é um salto mortal: um mudar de natureza que é também um regressar à nossa natureza original. PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. São Paulo: Nova Fronteira, 1982, p. 166.



se pretendem épicos, são, ainda, alimentados por uma espécie de sacralidade, ou para dizer como Mircea Eliade, uma *hierofania*.<sup>21</sup>

Guimarães Rosa, bastante consciente desse processo de fusão cultural, busca integrar no tecido de seu texto elementos de diversas tradições místicas, sejam elas ocidentais ou orientais, daí a presença dos Upanixades, de Mestre Eckhart e do Tao, sendo este último objeto de análise em nossa pesquisa. Dante, pelas suas limitações culturais, avançou apenas até as tradições árabes de onde se pode aludir a alguns elementos do sufismo em sua obra. Esta tentativa de busca e fusão cultural aqui aludida também anuncia outras nuances das duas obras: uma seria seu enciclopedismo,<sup>22</sup> outra que desse caráter de viagem aqui destacado também participa o autor que busca por diversas culturas explicação para os fenômenos arquetípicos da experiência humana.

Voltando a discutir a viagem de forma mais pontual, diríamos que nossa pesquisa apresenta três focos de observação sobre este tema:

- 1 O primeiro seria a viagem do autor que vaga por diversas tradições culturais buscando fontes de nutrimento para suas indagações e concepções poéticas.
- 2 O outro seria o processo de aprimoramento que o personagem sofre justamente por estar em viagem e deparar-se com experiências novas que vêm agregar à sua formação.
- 3 E, *last but not least*, a figura literária do narrador que nos conta a estória enquanto lhe incute uma série de reflexões sobre a existência.

Todos esses três fatores guardam consigo uma relação indireta com a ideia de conhecimento presente em Platão que define que o conhecimento verdadeiro só pode ser alcançado a partir do contato com um outro mundo para além de nossa esfera mais imediata,<sup>23</sup> o que novamente nos remete à *hierofania* desses textos.

---

<sup>21</sup> ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

<sup>22</sup> Por enciclopedismo na *Commedia* entendemos o desejo de Dante de abarcar todo o conhecimento produzido até então em sua obra. No caso de Rosa, há também um enciclopedismo, mas não de um conhecimento da natureza como em Dante, mas um conhecimento das sensações e sentimentos humanos.

<sup>23</sup> A este respeito ver: TRABATTONI, Franco. **Platão**. Tradução de Rineu Quinalia. São Paulo: Anna Blume, 2010.

Esse aporte transcendentalizante do pensamento platônico permite uma associação com as correntes místicas do pensamento cristão, nas quais todo o trabalho do místico (eremita, anacoreta ou monge) consiste em exercícios contínuos de mortificação da carne para engrandecimento do espírito, ou promover um estado de enfraquecimento corpóreo que implicaria uma visão transcendente. Esse processo metafísico na tradição hebraico-cristã sempre se confunde com ascese, uma vez que o além cristão está nos céus, na Jerusalém celeste, contudo isto não invalida a sua recorrência em outras tradições, o que o integra ao grupo dos arquétipos, pois nas palavras de Gilbert Durand:

Em conclusão, os símbolos ascensionais aparecem-nos marcados pela preocupação da reconquista de uma potência perdida, de um tônus degradado pela queda. Essa reconquista pode manifestar-se em três maneiras muito próximas, ligadas por numerosos símbolos ambíguos e intermediários: pode ser ascensão ou ereção rumo a um espaço metafísico, para além do tempo, de que a verticalidade da escada, dos bétilos e das montanhas sagradas é o símbolo mais corrente.<sup>24</sup>

Estamos aqui investigando os efeitos estéticos da presença de um arquétipo na composição de duas obras literárias, o que se apresenta num percurso de mão-dupla, pois ler e estudar as obras com afincos nos levou ao arquétipo da viagem e constatado este, voltamos às obras para entender as implicações poéticas de sua presença. Essa busca de compreensão de uma ideia como elemento definidor de uma obra é comum a vários críticos, a exemplo de Jurij Lotman que, em *A estrutura do texto poético*, afirma:

Lo scopo generale, verso cui l'autore spera di fare almeno alcuni passi, è: dare un abbozzo generale della struttura della lingua artistica, e dei suoi rapporti con la struttura del testo artistico, le loro somiglianze e differenze da categorie linguistiche analoghe; cioè: spiegare come il testo letterario diventi portatore di un pensiero determinato, di

---

<sup>24</sup> DURAND, Gilbert. *Op. cit.*, p. 145. Mircea Eliade também faz uma relação entre rito e transcendentalidade quando afirma que: “o rito leva o homem a transcender os seus limites, obriga-o a situar-se ao lado dos Deuses e dos Heróis míticos, a fim de poder realizar os seus actos, directa ou indirectamente, o mito provoca uma ‘elevação’ do homem.” **Aspectos do Mito**. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1989, p. 123.

un'idea, come la struttura del testo si rapporti a questa idea.<sup>25</sup>

Nosso objetivo aqui é identificar algumas implicações que a viagem apresenta simultaneamente nas duas obras, quais as consequências destas implicações e por que elas seriam importantes para obras fomentadas em contextos tão distintos e portadores de estruturas tão particulares.

Entendemos que seja possível estabelecer um estudo sobre a viagem nas duas obras usando como referencial a literatura comparada, a filosofia platônica e a psicanálise junguiana, uma vez que entendemos que estes três campos de investigação apresentam contribuições ao estudo dos mitos e arquétipos, elementos estes, fundamentais para a nossa percepção da viagem nas obras elencadas.

O pensamento de Jung é utilizado aqui, especialmente por sua preocupação com o inconsciente coletivo, que em si mesmo, já apresenta uma forma de compreensão dos impulsos arquetípicos, entre estes poderíamos destacar os seguintes mitos: dilúvio, perda do pai, a donzela guerreira, o trickster, dentre outros. Tomando por base esta noção, diríamos que a literatura seria um processo de racionalização dos arquétipos a partir de sua reescritura poética por parte do escritor, poeta ou dramaturgo.

Se a literatura se compõe de uma fusão entre racionalidade e escritura, ambas poéticas; os arquétipos também são formados a partir da junção entre os processos racionais e o imaginário, como afirma Durand:

Como diz Jung, “as imagens que servem de base a teorias científicas mantêm-se nos mesmos limites... (que as que inspiram contos e lendas)”. Sublinharemos, portanto, por nosso lado a importância essencial dos arquétipos que constituem o ponto de junção entre o imaginário e os processos racionais.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> LOTMAN, Jurij M. **La struttura del testo poetico**. Traduzione di Eridano Bazzarelli. Milano: Mursia, 1976, p. 11. O objetivo geral, em direção ao qual o autor espera dar ao menos alguns passos, é: oferecer um esboço geral da estrutura da língua artística, e das suas relações com a estrutura do texto artístico, as suas semelhanças e diferenças de categoria linguísticas análogas; isto é: explicar como o texto literário se torna portador de um pensamento determinado, de um ideia, como a estrutura do texto se relaciona com esta ideia.

<sup>26</sup> DURAND, Gilbert. *Op. cit.*, p. 61.

Entendemos que o processo de aprimoramento que Dante-personagem e Riobaldo-personagem vivenciam esteja mais próximo da noção junguiana de “processo de individuação” que da noção de *bildungsroman*. Nesse processo, o psicanalista suíço demonstra as etapas percorridas pelo homem no encontro consigo mesmo. Este esquema está presente tanto na cultura ocidental quanto oriental, e se estabelece através dos arquétipos, em nosso caso do arquétipo da viagem.

A leitura da viagem como mito e arquétipo faz-nos considerar que não é simples identificar o processo pelo qual um arquétipo adquire uma “roupagem literária”, muitas vezes porque existe uma série de interpretações concorrentes para a compreensão desta roupagem e quanto maior a complexidade da obra investigada maior a variabilidade de significações hermenêuticas que sua poética pode apresentar, de maneira que não pretendemos aqui eleger uma primazia do arquétipo, mas considerar que em se tratando da *Commedia* e do *Grande sertão*, ele é elemento decisivo para compreender as obras a partir da noção de viagem. No sentido em que pretendemos lidar com uma percepção poética dos arquétipos, afirma Gaston Bachelard:

Quando, no decorrer das nossas observações, tivermos que mencionar a relação de uma imagem poética nova com um arquétipo adormecido no inconsciente, será necessário compreendermos que essa relação não é propriamente causal. A imagem poética não está submetida ao impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: pela explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos e não se vê mais em que profundidade esses ecos vão repercutir e cessar.<sup>27</sup>

Pensando ainda sobre os arquétipos e a literatura podemos considerar uma instância intermediária que seria a dos mitos,<sup>28</sup> nos quais os arquétipos são trabalhados e alcançam, amiúde, uma linguagem literária. De maneira que, quando Dante e Rosa liam os mitos clássicos e

---

<sup>27</sup> BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Eldorado, s/d, p. 5.

<sup>28</sup> Entendemos o mito como Walter Burkert o define em **Mito e mitologia**. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70, s/d, p. 17. “Duas definições do mito têm se mostrado úteis, dentro de certos limites, sem estarem livres de uma crítica fundamental: o mito é uma narrativa acerca de deuses e heróis ou então narrativa acerca da origem do mundo e sua ordenação no ‘era uma vez’”.

judaico-cristãos, estavam tanto apreendendo seus conteúdos arquetípicos quanto maneiras de transmiti-los literariamente, tamanha sua engenhosidade dramática e narrativa.

Um aspecto das obras que se aproxima das narrativas míticas seria seu teor mnemônico, pois os mitos são narrativas que se pretendem consciente ou inconscientemente resguardar o *ethos* de um determinado povo. Essa manutenção dar-se-ia por meio da tradição oral<sup>29</sup> de transmissão do conhecimento cujo mito constituiria na mensagem. Na *Commedia* quanto no *Grande sertão* o narrador desempenha este papel de “recitador” presente nas sociedades antigas, embora acrescentando-lhe digressões e reflexões em meio ao relato, o que torna o sentido da obra mais abrangente e complexo.

Essa permanência do relato presente tanto na tradição mítica quanto nas obras literárias é uma reafirmação da importância da memória, seja para sociedades antigas seja para o mundo moderno. Essa volta ao passado presente nas tradições míticas e no pensamento platônico, representa uma tentativa de buscar no passado uma explicação para os fenômenos do presente e, logo, uma melhor compreensão do mundo circundante. Neste sentido afirma Mircea Eliade:

[...] mas é significativo constatar uma certa continuidade do comportamento humano em relação ao Tempo através das idades e das múltiplas culturas. Podemos definir este comportamento do seguinte modo: *para se ficar curado da acção do tempo é necessário* ‘voltar atrás’ e atingir o ‘princípio do mundo’. [...] Aquele que é capaz de *recordar* possui uma força mágico-religiosa ainda mais preciosa do que aquele que *conhece* a origem das coisas.<sup>30</sup>

Uma questão delicada, mas da qual não pudemos nos afastar, implicava a metodologia para trabalhar obras de gêneros distintos e com mais de seiscentos anos de distância entre si. Nesse sentido, o que inicialmente parecia perigoso foi se mostrando paulatinamente mais

---

<sup>29</sup> Segundo Mircea Eliade os recitadores de mitos têm função essencial nas sociedades antigas, pois como ele mesmo afirma em *Aspectos do mito*, p. 124: “Em certas sociedades, os recitadores são recrutados entre os xamãs e os curandeiros, ou entre os membros das seitas secretas. De qualquer forma, aquele que recita os mitos teve de fazer prova da sua vocação e teve de ser instruído pelos antigos mestres. O indivíduo distingue-se sempre quer pela sua capacidade mnemônica, quer pela imaginação ou pelo talento literário”.

<sup>30</sup> ELIADE, Mircea. **Aspectos do Mito**. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1989, p. 77-78.

proveitoso, uma vez que fomos percebendo que os dois autores mantêm algumas semelhanças senão quanto à estrutura de suas obras, ao menos quanto aos procedimentos composicionais. Tanto Dante quanto Rosa se utilizam de neologismos, amiúde, provenientes de palavras de idiomas estrangeiros; os dois transformam sua linguagem poética em elemento metafísico, e consideram ainda que há uma relação estreita entre nome e objeto.

Sobre a análise de obras de gênero diferenciado, precisamos considerar ainda que o gênero não foi elemento definidor de nosso objeto, mas uma predileção particular pelos referidos textos. Diante desta predileção, encontrar um tema comum e norteador foi o objetivo inicial da pesquisa. Tendo-o identificado no arquétipo da viagem partimos para os seus desdobramentos.

Pensando sobre o estudo de obras oriundas de gêneros diversos, buscamos considerar algumas concepções de Maurice Lefebvre quando afirma que:

Devem conceber-se duas retóricas distintas, uma que seria específica da poesia propriamente dita, outra que se prenderia, ao invés, com a linguagem da narrativa, do romance ou da novela, do teatro, até mesmo do ensaio filosófico e crítico? Não o cremos. Primeiramente, porque toda a obra literária, qualquer que seja a realidade que visa (o seu ‘conteúdo’), parece, na verdade, interrogar essa realidade da mesma maneira e dela exigir o mesmo gênero de ‘presença’. Há uma intenção literária e um efeito literário comuns à prosa e a poesia.<sup>31</sup>

Lefebvre, neste parágrafo, reúne três elementos que nos são muito caros: a presença, intenção e efeito literários. Em nosso caso, a “presença” seria a viagem como *leitmotiv* da das duas obras, como temos exposto até aqui. A “intenção”<sup>32</sup> é algo importante para nós, pois

---

<sup>31</sup> LEFEBVRE, Maurice-Jean. **A estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1975, p. 28.

<sup>32</sup> Pensando sobre a intenção do autor afirma Compagnon: Na realidade, segundo Hirsch, a existência do sentido original é muito raramente posta em questão de maneira explícita, mas certos comentários (os filólogos) acentuam mais o sentido original, e os outros (os críticos), a significação atual. Ninguém ou quase ninguém prefere, expressamente, um sentido anacrônico a um sentido original, nem rejeita com o conhecimento de causa, uma informação que esclarecesse o sentido original. Implicitamente, todos os comentaristas (ou quase todos) admitem a existência de um sentido original, mas sem envidar o menor esforço para elucidá-lo.

não conseguimos prescindir da noção de autor, todas as nossas observações partem da tese de que tanto Dante Alighieri quanto Guimarães Rosa pareciam ter uma profunda consciência das obras que estavam compondo e que esta consciência tem papel decisivo nos resultados poéticos que elas alcançam. Contudo, isto não lhes garante um controle ou total propriedade sobre estes mesmos resultados, justamente porque no ato de composição há uma contribuição considerável das reminiscências, arquétipos e impulsos inconscientes ou provenientes de antigas leituras, daí emerge a questão da autenticidade, pois segundo Maurice Lefebvre: “A literatura não resolve o problema da autenticidade: ela *é* esse problema, interrogando-se, infatigavelmente, ao mesmo tempo sobre a possibilidade e a inadequação da nossa ‘visão’ do mundo”.<sup>33</sup>

Considerando o efeito literário, diríamos que ele tem papel fundamental na pesquisa pelo fato da mesma ter origem em nossa leitura individual da *Commedia* e do *Grande sertão* e estender-se através da investigação tanto das fontes que exerceram efeito sobre os autores, quanto de suas fortunas críticas que nos permitiram lê-los de forma mais acurada perscrutando o *topos* da viagem.

Pensando sobre este *topos* na *Divina Commedia*, diríamos que ela tem sido lida como uma obra que trata de uma viagem. Uma viagem muito particular porque realizada no além. Dante, autor do livro, comparece na obra em três categorias<sup>34</sup>: Dante-autor, Dante-protagonista e Dante-narrador (poeta)<sup>35</sup>. Esses três Dantes são importantes não apenas para a compreensão da narrativa, mas para interpretar e conhecer com maior profundidade os aspectos literários de composição da obra. O Dante-autor seria o indivíduo social (não-ficcional) que viveu o fim do *duecento* e o início do *trecento*; que desposou Gemma Donati, foi prior em Florença, exilado etc. O Dante-protagonista é aquele que comparece na *Commedia*, que é guiado pelo poeta Virgílio e realiza uma ascensão ao paraíso. O último, mas não menos importante, talvez aquele para o qual nossa pesquisa se direciona de

---

COMPAGNON, Antoine. “O autor”. In: **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 88.

<sup>33</sup> LEFEBVRE, Maurice. Idem, p. 189.

<sup>34</sup> Poderíamos realizar uma subdivisão semelhante para o *Grande sertão*, pois ele possui um autor (João Guimarães Rosa), um personagem (Riobaldo) e um narrador (Riobaldo).

<sup>35</sup> Sobre o aspecto do Dante-protagonista, autor e poeta da *Commedia*, ver: CONTINI, Gianfranco. “Dante come personaggio-poeta della *Commedia*”. In: **Un’idea di Dante**. Torino: Einaudi, 2001, p. 33-62; e BELLOMO, Saverio. “Dante-personaggio-poeta” In: **Filologia e critica dantesca**. Brescia: La Scuola, 2008, p. 184-190.

forma mais pormenorizada, é o Dante-narrador (poeta), este é como um alter-ego do Dante-protagonista, ele chama a nossa atenção para alguns aspectos importantes da obra, estando a meio caminho entre o Dante-protagonista e o Dante-autor.

O Dante-narrador, ou Dante-poeta, é quem faz todas as digressões presentes ao longo da viagem, aquele que diz da dificuldade de descrever a escuridão infernal e a magnificência do paraíso. Este Dante é difícil de perceber ao longo da leitura porque ele acompanha *pari passu* o Dante-protagonista. Ele seria o Dante-protagonista no futuro, uma vez que a *Commedia* é uma narrativa teleológica, ou seja, todos os percalços vivenciados pela personagem já ocorreram. Este Dante que se satisfaz e sofre enquanto recorda aquilo que narra, este é o nosso *Homo viator*.<sup>36</sup>

O conceito de *homo viator* faz parte daquela galeria de termos que preservam aspectos de nosso *ethos* ocidental, sendo indicativos de nossa identidade. Neste grupo também fazem parte: *homo faber*, *homo ludens*, *homo sacer*, *homo comprehensor* etc. Estes conceitos pela sua representatividade na experiência cultural humana não têm uma data precisa de nascimento, mesmo porque sua representatividade varia em função de cada época. O *homo viator* teve uma grande importância ao longo do período medieval europeu, em especial no que diz respeito a uma interpretação cristã da experiência humana que tem origem na patrística de Orígenes e desenvolve-se até alcançar uma definição precisa como Gregório Magno que, em sua *Moralias*, afirma:

At contra justī...sic... temporali refoventur subsidio, sicut viator in stabulo utitur lecto: pausat et recedere festinat; quiescit corpore, sed ad aliud tendit mente. Nonnunquam vero et adversa perpeti appetunt, in transitoriis prosperari refugitium ne delectatione itineris a patriae perventine tardentur, ne grassum cordis in via perefrinatinis figant et quandoque ad conspectum coelestis patriae sine remuneratione perveniant.... Justī

---

<sup>36</sup> Para nós existe uma diferença substancial entre as grafias *homo viator* e *Homo viator*. O primeiro, com 'h' minúsculo, seria a noção que caracterizaria o *ethos* itinerante do homem medieval, o segundo, que desenvolvemos no decorrer desta pesquisa, representaria outro *ethos*, aqueles referente à busca (viagem) realizada pelo homem em busca da verdade, que em nossa pesquisa se segmenta em três vertentes: a do autor que vaga por diversas tradições em busca dos rastros da verdade que aplica na composição de sua obra, a viagem do personagem que vai se aprimorando ao longo do percurso e do narrador que atesta este aprimoramento quando nos narra sua vida (viagem) e, por último, o aspecto metafísico que amiúde envolve tais viagens.



itaque hic se construere negligunt, ubi peregrinos se et hospites noverunt. Quia enim in propriis gaudere desiderant, esse in alieno felices recusant.<sup>37</sup>

Neste sentido o *homo viator* seria aquele cristão que vaga pela terra sem destino, porque o seu lugar não é aqui, mas na “*Civitate Dei*”. Esta interpretação se fundamenta em diversas passagens do *Novo Testamento*, em especial no *Evangelho de João*<sup>38</sup>, em que Jesus afirma:

‘Non turbetur cor vestrum. Creditis in Deum et in me credite. In domo Patris mei mansiones multae sunt; si quo minus, dixissem vobis, quia vado parare vobis locum? Et si abiero et praepravero vobis locum, iterum venio et accipiam vos ad meipsum, ut, ubi sum ego, et vos sitis. Et quo ego vado, scitis viam’. Dicit ei Thomas: Domine, nescimus quo vadis; quomodo possumus viam scire?. Dicit ei Iesus: Ego sum via et veritas et vita; nemo venit ad Patrem nisi per me.<sup>39</sup>

Assim, o cristão é um peregrino neste mundo que não pode encontrar repouso a não ser após a morte. Essa ideia de *homo viator* como peregrino cristão neste mundo rumo a Jerusalém celeste é apreendida por Dante quando da composição da *Commedia*. Ele também (Dante-protagonista) é um peregrino do mundo do pecado em direção ao paraíso:

---

<sup>37</sup> *Moralia*, VIII, 54, 92, Migne, PL, LXXV, 857C-858A, tradução de LADNER, Gerhart B. “Homo viator: mediaeval ideas on alienation and order”. In: *Speculum – a journal of mediaeval studies*. abril, 1967, vol XLII, nº 2, p. 235-236: Por outro lado os justos ... por isso ... reconfortado com a ajuda temporária, como o homem que, indo para a tenda, faz uso de uma cama: Em alguns lugares verdadeira (noutros não) e continuamente busca alcançar, neste transitório prosperar, desenvolvendo-se no caminho da periginação e pregando mesmo sem ver a pátria celeste e sem atingir o pagamento... Razoável, portanto, é neste momento a negligência para construir-se aqui, onde peregrinos e estrangeiros conhecem-se a si mesmos. Porque com o desejo de alegrarem a si próprios, recusam-se a ser felizes com o outro.

<sup>38</sup> Todas as passagens bíblicas em latim utilizadas em nosso trabalho foram retiradas do site do Vaticano ([www.vaticano.van](http://www.vaticano.van)).

<sup>39</sup> “Não se perturbe o vosso coração! Credes em Deus, crede também em mim. Na casa de meu pai há muitas moradas. Se não fosse assim, eu vos teria dito, pois vou preparar-vos um lugar, e quando eu me for e vos tiver preparado um lugar, virei novamente e vos levarei comigo, a fim de que, onde eu estiver, estejais vós também. E para onde vou, conheceis o caminho”. Tomé lhe diz: “Senhor, não sabemos para onde vais. Como podemos conhecer o caminho?” Diz-lhe Jesus: Eu sou o Caminho, a Verdade e a Vida. Ninguém vem ao Pai a na ser por mim. *Ev. João*, 14, 1-6, In: *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 1991, p. 1404.

Or questi, che da l'infima lacuna  
de l'universo infin qui ha vedute  
le vite spiritali ad una ad una,

Este que, dos desvãos finais do  
inferno  
chega, já tendo visto, uma por uma,  
as três partes do reino sempiterno,  
(Par. XXXIII, 22-24)<sup>40</sup>

Embora esta ideia medieval de *homo viator* esteja muito presente na *Commedia*, especialmente no Dante-personagem que realiza este percurso ascético, nós nos aproximamos de uma concepção não necessariamente diversa, mas complementar, que nos conduzirá tanto ao Dante-narrador quanto ao Riobaldo-narrador. A nossa ideia é que o conceito de *Homo viator* pode ser compreendido também como o ser humano, que diante da consciência da incompreensão da existência, ou de elementos que lhe são partícipes, tenta, a partir de um processo de fusão cultural, dar conta da existência – uma vez que nenhuma das perspectivas legadas pela nossa herança cultural lhe permite racionalizar a existência de modo a entendê-la em sua completude. Ele peregrina entre as tradições culturais que lhe são disponíveis para tentar resolver este impasse. Para Dante estas heranças seriam as tradições hebraica, cristã, greco-romana e, talvez, islâmica; para Guimarães Rosa as mesmas de Dante com o acréscimo das tradições do extremo oriente, célticas, americanas, dentre outras.

Portanto, o *Homo viator* seria aquele que busca realizar uma integração entre as diversas interpretações da existência que lhe são disponíveis, como modo de sanar sua angústia de compreensão da existência. Deste modo, Dante-narrador(poeta), através de suas reflexões, escolhas e formas de descrever os episódios da *Commedia*, torna-se um peregrino que percorre uma via pedregosa do conhecimento tentando unir de forma harmônica o legado cultural hebraico-cristão e o greco-romano para melhor entender sua existência e sua relação com o mundo, tentando descobrir a Verdade. Postura equânime a de Riobaldo-narrador que percorre o sertão enquanto perscruta a existência a partir das máximas filosóficas e religiosas que lhe são incutidas por Guimarães Rosa.

Esta concepção de *Homo viator* aplicada à leitura da *Commedia* não busca minorar a ideia medieval de peregrinação em

---

<sup>40</sup> Todas as citações da *Commedia* estão baseadas na versão organizada por Anna Maria Chiavacci Leonardi, que, por sua vez, retoma a última vulgata estabelecida por Giorgio Petrocchi. Quanto às traduções, elas são provenientes da versão para o português realizada por Cristiano Martins.

direção ao paraíso, mas dizer que, nesta narrativa-poética que é a *Commedia*, Dante como outros poetas, filósofos e pensadores antes dele procuraram fazer esta integração agregando à ideia de *viaggio dell'anima*<sup>41</sup> aspectos da cultura clássica e da cultura cristã. Durante os séculos III e IV da era cristã já se observa, por meio da patrística, os exegetas bíblicos procurando explicar o livro sagrado por meio de um aparato teórico de origem pagã (greco-latina), fazendo, inclusive, aproximações entre personagens do mundo clássico e personagens do mundo bíblico, tais como: Sansão e Hércules, Teseu e Cristo, Davi e Eneias.<sup>42</sup>

Esta ideia de *Homo viator* como integrador de duas culturas – a greco-romana e a hebraico-cristã – não começa em Dante e não se conclui em Rosa; continua até os nossos dias, e continuará ainda sua peregrinação. Não é difícil encontrar entre o cânone da *Weltliteratur* exemplos de obras que procuram ao seu modo realizar esta integração, algumas com resultados mais, outras menos eficientes. Mas o modo como os autores tentam realizar esta integração já diz muito em relação a suas obras. O crítico Massimo Fusillo, explicando aspectos importantes da obra-prima de Herman Melville, chegou também a essa integração entre as tradições hebraico-cristã e greco-romana, que são o patrimônio genético de nossa civilização. Fusillo afirma:

Fin dalla sua riscoperta negli anni Venti, *Moby Dick* è stato letto come una grande opera epica, legata alla peculiarità dell'identità americana. Lawrence, ad esempio, leggeva nella nave Pequod un simbolo degli Stati Uniti e del *melting pot*. A ben vedere, l'ambizione del progetto di Melville sta nel fondere due diverse tradizioni epiche: da un lato quella più arcaica dell'impresa eroica, del viaggio e della conquista, dai due poemi di Omero a *Beowulf*; dall'altra l'epica religiosa della ricerca di un ordine trascendentale, dalla *Commedia* al *Paradiso Perduto*. La prima ruota intorno al

---

<sup>41</sup> Por *viaggio dell'anima* (viagem da alma) se compreende todas as narrativas ascéticas presentes na tradição cristã.

<sup>42</sup> Sobre a ideia de usar o pensamento pagão para explicar a Bíblia, ver: SIMONETTI, Manlio et alii. **Il viaggio dell'anima**. Milano: Arnoldo Mondadori, 2007. e LUBAC, Henri de. **Esegesi Medievale. I quattro sensi della scrittura**. Vol 17. Milano: Jaca book, 2006. pp. 181-230. E sobre uma aproximação entre personagens clássicos e personagens bíblicos, ver: GAETA, F. "l'avventura di Ercole" In: **Rinascimento**. Florença: Sansoni Ano V, n 2, 1954; SCOTT, J.A. "A contemporaneidade Eneias-Davi" In: **Studi danteschi**, IL, 1972, p. 129-134; PADOAN, Giorgio. **Il pio Enea, l'empio Ulisse**. Ravenna: Lungo editore, 1977, p. 136-139.

protagonista Achab e alla sua lotta titanica con il mostro marino; la secondo intorno al narratore testimone, Ismaele, e alla sua esperienza interiore. Le due componimenti non sono semplicemente giustapposte, ma strettamente subordinate l'una all'altra. Grazie alla distanza narrativa il protagonista assume ancor più tratti misteriosi e inafferrabili, che vengono di volta in volta risemantizzati dalla complessa strategia narrativa di Ismaele.<sup>43</sup>

Não apenas o *Moby Dick*, mas outros romances se prestam como exemplo desta tentativa de integração, é assim o *Avalovara* de Osman Lins, o *Grande sertão: veredas* de João Guimarães Rosa e o livro de contos *Ficciones* de Jorge Luis Borges.

No que diz respeito ao narrador-protagonista, diríamos que a noção de *Homo viator* aproxima-se da noção de *Bildungsroman* tão cara ao crítico Franco Moretti<sup>44</sup>. A noção de *bildungsroman* também está muito atenta à figura do narrador-protagonista que se modifica através do curso da obra, característica partícipe à noção de *Homo viator* aqui explorada, por constatar que enquanto o Dante-protagonista realiza o seu percurso pelo além, o Dante-narrador o faz através das tradições judaico-cristãs e greco-latinas; os dois modificam-se ao longo do percurso, cabendo ao narrador expor a gradação mais avançada, mas não a última, deste processo. Contudo, Franco Moretti não agrega ao *bildungsroman* a noção de transcendência que para nós é o núcleo desta viagem.

Na realidade, a noção de *Bildungsroman* e de *Homo viator* são prospectivas diversas na percepção de um mesmo sintoma, o processo

---

<sup>43</sup>“Desde a sua descoberta nos anos vinte, tem-se lido *Moby Dick* como uma grande obra épica, associada especificamente à identidade estadunidense. Lawrence, por exemplo, relacionava à nave Pequod um símbolo dos EUA e dos *melting pot*. Se bem que, na realidade, a ambição do projeto de Melville está em fundir duas diversas tradições épicas: de um lado aquela mais arcaica da empresa heróica, da viagem e da conquista, dos dois poemas de Homero a *Beowulf*; de outro, a épica religiosa da busca de uma ordem transcendental, da *Commedia* ao *Paraíso Perdido*. A primeira gira em torno do protagonista Achab e sua luta titânica com o monstro marinho; a segunda em torno do narrador-testemunha, Ismael, e a experiência interior. Os dois componentes não são simplesmente justapostos, mas estritamente subordinados um ao outro. Graças à distância narrativa, o protagonista assume mais traços misteriosos e esquivos que vem constantemente agregando carga semântica na complexa estratégia narrativa de Ismael. FUSILLO, Massimo. “Fra épica e romanzo” In: MORETTI, Franco (org.) **Il Romanzo: Le forme**. Torino: Einaudi, p. 24.

<sup>44</sup> Sobre a ideia de *Bildungsroman* em Franco Moretti, ver: **Il romanzo di formazione**. Torino: Einaudi, 1999.

de aprimoramento do personagem ao longo da obra literária, quer seja ela escrita em prosa ou poesia, romance ou épica, narrativa ou dramática.<sup>45</sup> Alguns pesquisadores, como Piero Boitani, já tem observado a tradição da “viagem da alma” como prenúncio indicativo da ideia de *Bildungsroman*.

Uma vez que tratamos da viagem e do *Homo viator*, consideramos oportuno expor nossa ideia de “viagem” presente neste trabalho. Já que estamos realizando um estudo comparado entre a *Divina Commedia* e o *Grande sertão: veredas*, encontramos-nos no âmbito da literatura comparada, a qual tem um campo de estudo específico para a literatura de viagem, ou seja *odeporica*<sup>46</sup>. Ainda que nos ocupemos da noção de viagem, o nosso estudo não tem ligação com este âmbito da literatura comparada, porque a viagem tanto de Dante quanto de Riobaldo em si mesma não é o objetivo de nossas indagações, mas compreender o processo de aprimoramento que tanto o narrador quanto o personagem, que são indissociáveis, realizam nesta viagem-obra. Como disse Borges, a grande viagem de Dante foi ter escrito a *Commedia*.<sup>47</sup>

Referimo-nos não à viagem propriamente dita, mas como a sua realização interfere naquele que a narra tanto quanto naquele que a vivencia. Os personagens que Dante-protagonista encontra, as instâncias do *inferno*, os tremores do *purgatório* e a inefabilidade do *paraíso* são importantes para nós na medida em que contribuem no processo de transformação do narrador-protagonista. Se não contribuem, não são objeto para a nossa pesquisa. Assim, estamos mais próximos da corrente da literatura comparada denominada tematologia. Ela procura seguir um tema ao longo de diversas obras. Aqui, nosso tema é a evolução do narrador-protagonista através de uma tentativa de conciliar duas tradições culturais (judaico-cristã e greco-romana), que em si mesmas representam as colunas que sustentam a civilização ocidental. Sobre este aspecto da comparatística, estamos de acordo com Franca Sinopoli quando diz que:

---

<sup>45</sup> Sobre a relação épica-romance e o *Bildungsroman*, ver: FUSILLO, Massimo. “Fra epica e romanzo” in: **Il Romanzo: Le forme**. Torino: Einaudi, 2002, p. 5-33.

<sup>46</sup> Sobre a literatura de viagem como tema da literatura comparada, ver: NUCEM, Domenico di. “I Viaggi e la letteratura” In: **Introduzione alla letteratura comparata**. Milano: Bruno Mondadori, 1999, p. 115-160; e MONGA, Luigi. “Viaggio e scrittura: approccio ad un’analisi storica dell’Odeporica.” In: **Bollettino del CIRVI**. Moncalieri: CIRVI(Centro interuniversitario di ricerca sul viaggio in Italia), vol. XXVII-XXVIII, 1980.

<sup>47</sup> “(...)la acción o empresa de Dante no es el viaje de Dante, sino la ejecución de su libro.” BORGES, Jorge Luis. **Nueve Ensayos Dantescos**. Madri: Alianza Editorial, 1999, p. 41.

la comparazione non è fine a se stessa, poiché non risiede nella mera giustapposizione di oggetti da comparare, ma nella problematica che guida il confronto. La comparazione è quindi, come dice esplicitamente Jauss, una norma teoretica, il terzo elemento stesso della comparazione, il quale non è deducibile dagli oggetti del confronto, bensì proprio dalla precompressione e dall'interesse attuali dell'interprete.<sup>48</sup>

A noção de *Homo viator* aqui trabalhada permite captar tanto o senso originário da noção de viagem em algumas obras, quanto perceber a sua evolução através de obras e autores pósteros. Essa noção apresenta alguns prenúncios na obra de Filão de Alexandria que será apreendida e adaptada por Orígenes, percorrendo todo o neoplatonismo da antiguidade tardia até Dante Alighieri e disseminando-se em correntes posteriores que chegariam ao conhecimento de Guimarães Rosa. Esta noção de *Homo viator* pode ser observada na literatura através do processo de evolução do narrador-protagonista presente tanto na épica quanto no romance moderno, em função dos processos psicológicos por ele sofridos, que a partir do século XIX serão percebidos através da noção de *bildungsroman*.

Nosso objetivo, portanto, é compreender como Dante Alighieri e Guimarães Rosa, nas suas principais obras, tentaram realizar poeticamente uma fusão entre a tradição clássica e a tradição hebraico-cristã como forma de melhor se aproximar de uma noção plena da existência. Esta fusão se desenvolveu a partir de um processo itinerante de convívio e absorção de elementos tanto de uma quanto de outra corrente, processo a que chamamos de *Homo viator*. Esta não é uma particularidade deles, uma vez que a história ocidental é também uma história desta tentativa de fusão – a qual se pode observar nas obras em destaque tanto em seus aspectos macros quanto micros estruturais. Acreditamos ainda que esta compreensão nos permite, não de fazer uma leitura mais acurada, mas oferecer uma ferramenta particular que lance luz sobre alguns aspectos complexos das obras estudadas, tendo em

---

<sup>48</sup> A comparação não é fim em si mesma uma vez que não se resume à mera justaposição de objetos por comparar, mas na problemática que guia o confronto. A comparação é, como disse explicitamente Jauss, uma norma teórica, o terceiro elemento particular à comparação, o qual não é dedutível dos objetos em confronto, mas justamente da pré-compreensão e dos interesses atuais do intérprete. Sinopoli, Franca. In: GNISCI, Armando. **Introduzione alla letteratura comparata**. Milano: Bruno Mondadori, 1999, p. 32.

conta que a história humana é um contínuo enfrentamento dos mesmos signos e sentimentos.

Decidimos tomar dois *topoi* emblemáticos da viagem: um da tradição bíblica e um da épica clássica, bem como observar como Dante e Rosa se apropriaram desses *topoi* em suas obras principais, em especial na relação entre o *topos* e o processo de aperfeiçoamento do narrador-protagonista, uma vez que lemos as duas obras como obras de viagem, onde o percurso implica transformação, aprimoramento. Da *Bíblia*, tomamos a ideia do *êxodo*, e da epopeia homérica e virgiliana, a viagem náutica.

O êxodo se inscreve como aqueles episódios fundamentais do *Antigo Testamento*, que através de uma leitura alegórica iniciada por Jesus e aperfeiçoada pelo apóstolo Paulo, desenvolve-se até nossos dias. A questão que marca a exegese referente ao êxodo é que o Antigo Testamento, a partir de Jesus e Paulo,<sup>49</sup> começou a ser lido como uma previsão da vinda de Cristo. Cerca de três séculos à frente, o êxodo, especialmente por meio dos “platônicos cristãos de Alexandria”<sup>50</sup> (Filão, Orígenes e Clemente), foi lido como uma representação da história da Igreja que saía do pecado (Egito) para a salvação (terra prometida). O Egito, lido como um período de escravidão e sofrimento no mundo e a terra prometida como a Jerusalém celeste que aguarda os cristãos após a morte. Esta leitura figural do *Êxodo* terá forte influência sobre toda a literatura ascética cristã ao longo do medievo até Dante e Albert Eckhart,<sup>51</sup> um dos diletos autores roseanos que escreveu um comentário ao livro do *Êxodo*.

Tanto Dante quanto Rosa retomam esta ideia de que este mundo é um espaço de transição em direção a um outro lugar. O narrador-protagonista danteano tem segurança quanto a esta transição, mas o narrador-protagonista roseano, duvida sempre, duvida até daquilo em que confia. A exegese do *Êxodo* será acrescida pela filosofia neoplatônica, que se firmará não apenas na ideia de ascese ao paraíso, mas também de retorno ao paraíso – noção retomada tanto por Dante-autor, quanto por Guimarães Rosa.

No que diz respeito à tradição clássica, deteremo-nos sobre a ideia de “viagem náutica” presente tanto na epopeia homérica quanto virgiliana. Alguns episódios desta viagem serão retomados por Dante e Rosa como forma de diálogo e união com a tradição cristã em diversos

---

<sup>49</sup> I Cor.10 e Hebrei 3, 11.

<sup>50</sup> LUBAC, Henri de. *Op.cit.*, p.181.

<sup>51</sup> Mestre Eckhart foi uma grande referência para Guimarães Rosa no que diz respeito aos aspectos místicos de seus romances.

aspectos: viagem ao desconhecido, catábase, exílio da terra natal, saudades da parentela etc. Quando Dante-protagonista diz “Io non Enea, io non Paolo sono<sup>52</sup>” é já uma confirmação de que, na mente do poeta, a trama da *Commedia* se faz à sombra destas duas tradições: a bíblica ou hebraica de um lado e a homérica ou clássica de outro. Uma ascende aos céus, outra desce aos infernos. Dante-protagonista fará as duas viagens, sintetizando em si mesmo as duas tradições, mas como no *Grande sertão*, só o Dante-narrador se aproximará, por fim, da sua compreensão.

Iniciaremos o estudo do *Grande sertão* com uma digressão (A viagem na obra de Guimarães Rosa) que seria a percepção da viagem em outras obras de Rosa, a saber: *Sagarana* (pré-*Grande sertão*) *Corpo de Baile* (concomitante) e *Primeiras histórias* (posterior). Esse item visa a observar que o *topos* da viagem, tema do qual o “Homo viator” é nosso sucedâneo, é perene em toda a obra roseana. Esse tópico não aparece no estudo sobre Dante, uma vez que o tema da viagem só comparece de forma decisiva na *Commedia*, não se prestando, suas demais obras, a uma leitura similar. A prova disto é que consideramos que algumas novelas e contos roseanos podem ser lidos como literatura de viagem; o *Convívio* e a *Vita Nuova*, de Dante, não.

O segundo subcapítulo versará sobre o tema da viagem no *Grande sertão*, de forma similar a que faremos sobre a *Commedia*, visando perceber todos os aspectos do romance que permitiriam sua leitura como uma literatura de viagem. Dentre esses elementos ganha destaque o uso por Guimarães Rosa do narrador-protagonista como artifício literário para elevar o caráter digressivo do romance, bem como seu aspecto de relato de viagem, novamente de forma similar à *Commedia*.

Finda esta fase inicial da pesquisa da estrutura do romance como literatura de viagem, passaremos a observar algumas fontes de que Rosa lançou mão para conferir à sua obra este caráter de viagem na busca da verdade. Esta pesquisa das fontes do *Grande sertão* ocorre, também, porque consideramos que o “Homo viator” seja figura partícipe não apenas da obra, mas também de seu autor. Dito de outra forma, enquanto Riobaldo vaga pelo sertão em busca da verdade, Rosa vaga pelos livros deixados pelas diversas tradições místicas da humanidade, também em busca da verdade. Desta forma, autor, personagem e narrador participam desta busca. Assim, o estudo dos temas bíblicos e épicos associados à viagem não servem apenas como uma indicação de

---

<sup>52</sup> Não sou Enéias, não sou Paulo - Inf. II, 32;



substrato da obra, mas também como diálogo poético promovido pelo seu autor na busca da verdade.

Em seguida, temos o subcapítulo referido como “viagem insólita”, no qual buscamos observar como Rosa tem um cuidado especial na procura de fontes que confirmem um caráter transcendente à sua viagem literária, por isso o seu contínuo reportar-se ao pensamento místico observado em seu diálogo com Plotino, Ruysbroeck, Mestre Eckarth, dentre outros. Nesta plêiade de autores providos de um pensamento transcendente ao qual Guimarães se reporta em sua obra, elencamos: Platão por ser fundador de uma tradição à qual a *Commedia*, em parte, também se filia, e Lao Tsé por desenvolver em sua obra, o *Tao-te-King*, uma estreita relação entre verdade, caminho e transcendência, elementos singularmente reunidos no *Grande sertão*. Por fim, discutimos como esses elementos literários, históricos, místicos e filosóficos se integram na noção de *Homo viator*.

Como uma síntese dos paralelismos até aqui relacionados entre as obras que são objeto desta tese, faremos, no terceiro capítulo<sup>53</sup>, um confronto de dois episódios particulares a cada uma e que, por sua vez, permitem uma leitura sincrônica e uma percepção da semelhança quanto à estrutura. Esses episódios são o Canto XXVI do *Inferno* e o episódio do Liso do Sussuarão no *Grande Sertão*.<sup>54</sup>

O Canto XXVI do *Inferno* é aquele em que Dante-personagem encontra Ulisses e este relata como se deu sua morte. Episódio conhecido como tragédia de Ulisses, nele, a imaginação de Dante-autor irá construir uma estória que servirá de microcosmos para toda a *Commedia*. Dante se identifica com Ulisses de modo ambíguo e esta identificação acompanhará toda sua viagem pelo além:

Pare a me che nella tragica figura d'Ulisse si riflettano due sentimenti che contrastano fra loro nell'animo del poeta, e che da questo interiore contrasto derivi appunto il carattere essenzialmente tragico della figurazione dantesca.<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> Dante e Riobaldo entre viagem e individuação.

<sup>54</sup> O relato da última viagem e morte de Ulisses, bem como a viagem ao Liso do Sussuarão encontram-se nos anexos I e II desta tese.

<sup>55</sup> NARDI, Bruno. **Dante e la cultura medievale**. Nuova edizione a cura di Paolo Mazzantini. Roma-Bari: Laterza, 1990, p. 128-129: Considero que na trágica figura de Ulisses convivem dois sentimentos que se opõem na alma do poeta, e que é este conflito interior que propicia o caráter essencialmente trágico da figura dantesca.

Riobaldo, por sua vez, identifica-se com um personagem do *Grande sertão* e quer concluir a tarefa que este não pôde. Ele se chama Medeiro Vaz e a tarefa é atravessar o Liso do Sussuarão: um deserto inexpugnável, construído pela imaginação roseana, que serve de símbolo e etapa da viagem iniciática realizada por Riobaldo:

O Liso do Sussuarão não é apenas um deserto nos confins de Minas e Bahia, que audaciosos guerreiros tentaram em vão atravessar: é uma boca de sombra que devora suas vítimas, uma *Vagina Dentata* para a qual Medeiro Vaz arrasta seus jagunços sem que eles tenham regressado ao estado embrionário. Dessa garganta infernal ressurgem homens metafisicamente regenerados pela provação.<sup>56</sup>

Para estabelecer esse estudo, veremos a figura do Ulisses homérico e sua reformulação por parte de Dante – recriação elogiada por Eliot tendo em vista a nova dimensão poética, que o crítico, por sua vez, considera superior a de Tennyson:

In Tennyson la figura de Ulisse appare prima di tutto come quella di un poeta estremamente autoconsapevole. E tuttavia il poema è piatto, ha solo due dimensioni: in esso non vi è nulla da scoprire più di quanto non possa vedere un inglese medio, dotato di una qualche sensibilità per la bellezza verbale. Non c'è bisogno, all'inizio, di sapere di quale montagna si tratti, o che cosa significhino le parole "com'altrui piacquè", per sentire che il senso di Dante raggiunge ben altre profondità.<sup>57</sup>

Após observar o Ulisses homérico e ver sua reformulação por Dante, analisaremos o episódio do Liso do Sussuarão, bem como suas

---

<sup>56</sup> UTEZA, Francis. *JGR: metafísica do grande sertão*. São Paulo: EDUSP. Tradução de Jose Carlos Garbuglio, 1994, p. 91.

<sup>57</sup> ELIOT, T. S. *Scritti su Dante*. Milano: Bompiani. Traduzione di Vittorio di Giuro, Giovanni Vidali e Gloria Rivolta, 2001, p. 31-32. Tradução de Jorge Wanderlei: Já o Ulisses de Tennyson é antes de mais nada um poeta consciente de si mesmo. Mas o poema de Tennyson é raso, tem apenas duas dimensões; não há nele nada além daquilo que um inglês de cultura média, com alguma sensibilidade para a beleza verbal, seja capaz de ver. Não precisamos saber, de início, de que montanha se trata ou o que significam exatamente as palavras *como a Outrem agradava*, para perceber que a inteligência de Dante tem profundidades maiores.

consequências dentro do *Grande sertão: veredas*. Por fim, faremos uma análise comparada dos dois episódios, visando a elucidar que suas grandes semelhanças advêm da absorção mútua do *topos* da viagem, apreendida a partir de uma metafísica presente tanto no pensamento místico quanto na teoria dos arquétipos junguiana.

No capítulo primeiro e no segundo, buscamos fazer uma sistematização mais ou menos semelhante dos subtópicos para que o leitor possa perceber que apesar de serem obras distintas estas receberam leituras semelhantes. Assim, temos a presença dos seguintes tópicos, comuns aos dois primeiros capítulos:

- 1 o processo de composição da obra como viagem — que destaca os aspectos de literatura de viagem presentes nas obras;
- 2 a matriz bíblica da obra — sobre a tradição bíblica do êxodo ou viagem no deserto, como mito-fonte em que o autor tenha se baseado para a composição da obra;
- 3 a matriz épica da obra — sobre a tradição clássica nas duas obras em que se discutirá o tema da viagem náutica, com ênfase nas figuras de Ulisses e Eneias;
- 4 o narrador-protagonista — onde investigaremos a influência desta figura literária na composição das obras como viagem;
- 5 o “Homo viator” na obra — que seria a conclusão de nossa percepção sobre as obras individualmente.

Com isso, buscamos aproximar não apenas as duas obras, mas o olhar sobre elas, visando constatar seu substantivo grau de paridade.

Encerraremos, assim, a nossa análise, com uma leitura comparada do canto XXVI do *Inferno* de Dante em que aparece a figura de Ulisses com a travessia do Liso do Sussuarão no *Grande sertão*, uma vez que os dois momentos das referidas obras estão marcados pelo mesmo desenvolvimento da trama, tendo a viagem por tema.

Esperamos que tenhamos sido fiéis à ideia de prefácio-introdução hegeliana. Outras reflexões surgirão ao longo do percurso...

# Capítulo 1

## O “Homo viator” na *Divina Commedia*

## 1. 1. Processo de composição da *Commedia* como viagem

A *Commedia* foi composta ao longo de duas décadas (1305-1321), mas desde o fim da *Vita Nuova* (1292) o autor já refletia sobre a sua composição.<sup>58</sup> Dante, por meio da sua costumeira autopromoção, não se inibe ao dizer que a obra lhe custou muito tempo e dedicação: “l poema sacro [...] che m’ha fatto per molti anni macro, [...]”.<sup>59</sup> A composição inicia-se por volta de 1305 e conclui-se em 1321, ano da morte do poeta.

A *Commedia* talvez pudesse chamar-se, fazendo um empréstimo a Boaventura de Bagnoreggio, *Itinerarium mentis in Deum*,<sup>60</sup> uma vez que toda a obra trata do percurso de Dante-protagonista da *selva oscura* em direção à *l’ultima salute*. Os três cantos (*Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso*) não são mais que três etapas da viagem percorrida por Dante. A *Commedia* é, como afirma Saverio Bellomo: “un poema allegorico-didattico che narra in prima persona un *viaggio* nei tre regni dell’aldilà iniziato nel 1300 nel giorno dell’anniversario della morte di Cristo”<sup>61</sup>. Por isto, a obra absorve muitos aspectos da literatura de viagem, mas todos estes são transferidos para o além, porque todo o itinerário danteano se desenvolve no reino dos mortos.

Pelo seu caráter de literatura de viagem, a *Commedia* traz consigo uma reunião de elementos particulares a essa literatura: a trama se desenvolve *pari passu* com a narração do Dante-narrador, ocorre um

---

<sup>58</sup> “[...] Apparve me una mirabile visione, ne la quale io vidi cose che mi fecero proporre di non idre più di questa benedetta infino a tanto che io potesse più degnamente trattare di lei. E di venire a ciò io studio quanto posso, sí com’ella sae veracemente. Sì che, se piacere sarà di colui a cui tutte le cose vivono, che la mia vita duri per alquanti anni, io spero di dicer di lei quello che mai non fu detto d’alcuna. E poi piaccia a colui che è sire de la cortesia, che la mia anima se ne possa gire a vedere la gloria de la sua donna, cioè di quella benedetta Beatrice, la quale gloriosamente mira ne la faccia di colui *qui est omnia secula benedictus*.” *Vita Nuova*, XLII. In: Alighieri, Dante. **Tutte le opere**. Roma: Newton, 2005, p714. Tradução: “[...] apareceu-me uma admirável visão na qual vi coisas que me induziram a não me aproximar daquela bem-aventurada, até que eu pudesse dignamente tratá-la. E, para conseguir isto, estudei ao máximo, como ela mesma tem consciência, de maneira que, se prazer trará Aquele em que vivem todos os seres, a minha vida perdure o necessário para que eu possa dizer dela o que jamais foi dito de mulher alguma. E caso agrade Aquele que é senhor da cortesia, que a minha alma possa um dia ver a glória de sua senhora, isto é, daquela bendita Beatriz, a qual gloriosamente observa a face daquele *qui est omnia secula benedictus*.”

<sup>59</sup> “o poema alto e sagrado (...) me deixou das forças extenuado” - Par. XXV, 1-3:

<sup>60</sup> Obra de Boaventura da Bagnoreggio que trata de um método cristão para a contemplação mística.

<sup>61</sup> “um poema alegórico-didático que narra, em primeira pessoa, uma viagem pelos três reinos do além iniciada em 1300 no dia do aniversário da morte de Cristo” In: BELLOMO, Saverio. **Filologia e crítica dantesca**. Brescia: La Scuola, 2008, p156.

contínuo e ininterrupto contato com ambientes e personagens desconhecidos, a constante presença de um guia (Virgílio, Beatriz, são Bernardo), uma recorrente referência à cidade natal<sup>62</sup>, toda a obra apresenta-se como uma narrativa *a posteriori*, como se pode constatar a partir do primeiro canto de cada uma das três partes do livro:

Io non so ben ridir com' i' v'intrai,  
tant' era pien di sonno a quel punto  
che la verace via abbandonai.

[...] Como entrei, não sei;  
era cheio de sono àquele instante  
em que da estrada real me desviei  
(Inf I, 10-12)

Venimmo poi in sul lito diserto,  
che mai non vide navicar sue acque  
omo, che di tornar sia poscia esperto.

Fomos pelo areal amplo e silente  
nunca decerto até ali calcado  
por alguém do regresso experiente  
(Purg I, 130-132)

Nel ciel che più de la sua luce prende  
fu' io, e vidi cose che ridire  
né sa né può chi di là sù discende;

ao céu que mais da sua luz se aquece  
eu fui e coisas vi que mencionar  
não sabe, ou pode, quem de lá  
regresse  
(Par I, 4-6)

Dante-narrador aproveita bem estes momentos, não apenas para fazer saber que tudo que se está lendo ocorreu no passado, mas para dizer da dificuldade da narração<sup>63</sup> (Par. I,16-18)<sup>64</sup>, para fazer algumas digressões (Purg. VI, 1-9)<sup>65</sup>, oferecer belíssimos símiles (Inf.

---

<sup>62</sup> Se bem que na *Commedia* a relação com a cidade natal é problemática, uma vez que o autor foi exilado e que a obra funciona um pouco como vingança para todos os seus inimigos, Dante-autor não perdoou a nenhum, quer seja plebeu, nobre ou clérigo.

<sup>63</sup> O *topos* da inefabilidade, não estranho às obras enquadradas como literatura de viagem; pelo fato destas tratarem de espaços e personagens estranhos aos leitores. E, dependendo da dificuldade em caracterizar hùmus e homens, acaba-se por retornar ao *topos* da inefabilidade já presente na literatura ao menos desde Homero.

<sup>64</sup> Infino a qui l'un giogo di Parnaso/ assai mi fu; ma or con amendue/ m'è uopo intrar ne l'aringo rimaso. Tradução de Cristiano Martins: Até aqui bastou-me uma cimeira/ do Parnaso, mas ora invoco as duas,/ por descrever a plaga sobranceira.

<sup>65</sup> *Quando si parte il gioco de la zara/ colui che perde si riman dolente,/ repetendo le volte, e tristo impara;/ con l'altro se ne va tutta la gente;/ qual va dinanzi, e qual di dietro il prende,/ e qual dallato li si reca a mente; // el non s'arresta, e questo e quello intende;/ a cui porge la man, più non fa pressa;/ e così da la calca si difende.* Tradução de Cristiano Martins: Ao dissolver-se a roda, finda a zara./ quando o vencido queda, tristemente/ e os dados meneados, inda os compara,/ atrás do vencedor vai toda a gente:/ alcança-o este, aquele se lhe prende/ ao lado, e qual lhe toma, afoito, a frente;/ mas não estaca, e faz que não entende;/ atira a moeda a alguém, que sai correndo/ da pressão, como pode, se defende.

XXIV, 1-15)<sup>66</sup> e também para relacionar passagens distintas da *Commedia* (Inf. XV, 50-51, com Inf. I, 1).<sup>67</sup> Estes são os momentos, por excelência, do Dante-narrador (poeta) onde a *Commedia* sempre alcança requintes de rara beleza.

O fato de que Dante-autor concebe esta viagem sob a temática do “estado da alma após a morte”<sup>68</sup>, como ele afirma em carta a Can Grande della Scala, não representa novidade. Antes dele, já existia uma larga literatura sobre o tema, desde a antiguidade até o medievo<sup>69</sup>. Havia, também, uma tradição árabe da viagem de Maomé (*Miraj*) ao paraíso cuja tradução já circulava na Europa do século XIV, agregada a algumas outras produções literárias de caráter ascético, como os livros de Ibn Arabi<sup>70</sup>, tradição conhecida por Brunetto Latini (que foi uma espécie de professor para Dante) e traduzida por Boaventura de Siena em viagem que os dois, em momentos distintos, fizeram à Espanha rumo à corte de Afonso X, o sábio.

Como afirmamos anteriormente, o fato de a *Commedia* tratar da vida após a morte não é o que confere sua notabilidade, nem mesmo no medievo o foi. Mas o modo como o poeta trabalha esta temática, elevando sua dramaticidade (*pathos*), foi que lhe conferiu o caráter

---

<sup>66</sup> *In quella parte del giovanetto anno/ che 'l sole i crin sotto l'Aquario temprà/ e già le notti al mezzo di sen vanno, // quando la brina in su la terra assempra/ l'immagine di sua sorella bianca,/ ma poco dura a la sua penna temprà, // lo villanello a cui la roba manca,/ si leva, e guarda, e vede la campagna/ biancheggiar tutta; ond' ei si batte l'anca, // ritorna in casa, e qua e là si lagna,/ come 'l tapin che non sa che si faccia;/ poi riede, e la speranza ringavagna,/ veggendo 'l mondo aver cangiata faccia/ in poco d'ora, e prende suo vincastro/ e fuor le pecorelle a pascere caccia.* Tradução de Cristiano Martins: Naquela quadra do ano novo, quando/ o sol no Aquário estende a crina inflada,/ as noites vão-se aos dias igualando, // e de manhã por sobre a terra a geada/ de sua branca irmã copia a imagem,/ que depressa se esvai, mal debuxada// — o camponês, carente da forragem,/ levanta e sai, e vendo alva a campina,/ golpeia ao punho os flancos, sem coragem:// à casa torna, e dentro se confina/ como alguém que não acha em que cuidar;/ mas sai de novo, e alegre descortina/ por toda a parte tudo a se alterar:/ ante a mudança, pega o seu cajado, e leva o gado para enfim pastar.

<sup>67</sup> «Là sù di sopra, in la vita serena, / rispuos' io lui, «mi smarrì in una valle, / avanti che l'età mia fosse piena. Tradução de Cristiano Martins: “Na vida lá de cima”, eu disse, “amena, uma selva adentrei, escura e fria,/ antes de haver chegado à idade plena.”

*Nel mezzo del cammin di nostra vita/ mi ritrovai per una selva oscura, / ché la diritta via era smarrita.* Tradução de Cristiano Martins: A meio caminho desta vida/ achei-me a errar por uma selva escura, / longe da boa vida, então perdida.

<sup>68</sup> “Epistola a Cangrande della Scala”, In: Alighieri, Dante. **Tutte le opere**. Roma: Newton, 2005, p1182.

<sup>69</sup> A este respeito, ver: RAJNA, Pio. **La materia e la forma della Divina Commedia: i mondi oltraterreni nella letteratura classica e nella medievale**. Firenze: Le Lettere, 1998.

<sup>70</sup> Sobre a relação de Dante com a tradição da viagem noturna (isra') de Maomé, ver: PALACIOS, Miguel Asín. **La escatología musulmana en la Divina Comedia**. Madri: Hipèrion, 1999. e SACCONI, Carlo. “postfazione al libro della scala di Maometto” In: **Il libro della scala di Maometto**. Milano: Arnoldo Mondadori, 1999.

modelar, insubstituível até nossos dias. Vale salientar que o lugar do além em que Dante encontra uma alma, já traz consigo um juízo de valor sobre ela, por isso se encontram tantos florentinos no inferno (trinta e dois, segundo Ernst Curtius<sup>71</sup>) e apenas dois no paraíso (Beatriz e Cacciaguida, bisavô do poeta). Mas dizer simplesmente que uma pessoa está no inferno, purgatório ou paraíso não é suficiente para saber com segurança da estima ou desprezo que Dante lhes prestasse, assim seria muito simples<sup>72</sup>. O fôlego de vida do poeta faz com que a individualidade venerável de alguns personagens se faça perceber ainda no inferno como é o caso de Brunetto Latini, Farinata degli Uberti, Francesa da Rimini etc. A uma conclusão semelhante chega Erich Auerbach, quando afirma que:

[...] o inferno é rico de figuras significativas, cujas virtudes extraordinárias não são anuladas pelo vício devido ao qual foram danadas. Embora pervertido, o impulso inicial para o bem é tão forte ainda nelas que conservam aos nossos olhos toda a sua humanidade. E algumas têm até, lugar privilegiado na nossa simpatia. Embora jamais Dante diga isto tão explicitamente, a mim me parece indiscutível que a preservação das atitudes individuais indicativas de tal dignidade ou da falta dela, deve ser vista como parte do julgamento eterno.<sup>73</sup>

Há na escolha dos personagens encontrados ao longo da viagem, bem como em suas localizações dentro da estratificação no além, uma representação do universo político de Dante, por isso tantos florentinos no inferno; mas também intelectual, os filósofos do nobre castelo (Inf. IV) e do paraíso (Par. X, XII); poética, tanto com os poetas no nobre castelo quanto com Arnaut Daniel (Purg XXVI), Guido Guinizelli (Purg. XXVI), Estácio (Purg. XXI); e por fim uma exposição do universo afetivo do poeta, pois se é verdadeiro que ele começa a preparar a *Commedia* como um “acerto de contas” com seus adversários políticos, vilipendiando-os pela eternidade, também é verdade que

---

<sup>71</sup> CURTIUS, Ernst. **Literatura Européia e idade média latina**. Tradução de Teodoro Cabral. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

<sup>72</sup> Aspecto da obra que muitas vezes escapa ao senso comum, pois este tende a associar as penas do inferno ao demérito daqueles que a sofrem.

<sup>73</sup> AUERBACH, Erich. **Dante: poeta do mundo secular**. Tradução de Jorge Wanderley. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, p. 134.



quando começa a compor a obra já eram falecidos seu mentor Bruneto Latini (Inf. XV), sua musa Beatriz (Purg. XXX), seu poeta Virgílio, seu amigo Casella (Purg. II) e Foresi Donati (Purg. XXIII), por isto escreveu sua obra-prima também como forma de antecipar o reencontro com todos estes, perdas consideráveis ao longo da vida sendo reencontradas após a morte. Assim, a *Commedia* funciona também como uma espécie de autobiografia do poeta, apresentando as suas vicissitudes intelectuais, sociais e afetivas, tanto com o presente quanto com o passado.

A viagem de Dante-protagonista dura pouco menos de uma semana e começa na sexta-feira santa do ano de 1300. Este é um dado importante porque a obra é narrada em retrospectiva e Dante-autor começa a escrever o inferno por volta de 1306. O autor faz uso dos eventos ocorridos entre 1300 e 1320, descrevendo-os na obra na forma de previsões, mas esses eventos, em verdade, já tinham ocorrido para o leitor, que os conhecia pelo menos em linha gerais. Estas previsões eram feitas por meio dos espíritos que Dante encontrava em seu caminho, que, em tese, poderiam ver o futuro até o dia do juízo final. O exemplo mais claro deste artifício narrativo do poeta é o prenúncio de seu exílio que ocorre neste período, após a viagem (ficcional) e antes da escrita (real). Outro exemplo seria a transferência da sede papal de Roma para Avignon (1309), que data da mesma época. Mas isso não deve ser confundido com o aspecto profético do livro, excetuando-se esses episódios facilmente identificados na história recente do poeta, há na *Commedia* prognósticos bem mais ousados como a profecia sobre o Veltro, que veremos adiante.

Dante-autor tem uma grande preocupação com o caráter verossímil da sua obra, parece até que ele nunca se distrai, se bem que algumas faltas se mostram no poema e também umas poucas contradições no que diz respeito à narrativa. Descompasso que todos os grandes dantistas já identificaram e discutiram com vagar, a exemplo de Benedetto Croce<sup>74</sup> e Emilio Pasquini<sup>75</sup> quando fazem referência ao fato de que no canto X do Inferno<sup>76</sup>, Virgílio diz que Beatriz fará prognósticos em relação à vida futura do poeta. Como a trama da obra é ambientada no ano de 1300, sabemos que Virgílio está se referindo ao exílio de Dante, contudo, quando o poeta encontra Beatriz, esta não faz nenhuma referência ao exílio, por mínima que seja. O bisavô de Dante

<sup>74</sup> CROCE, Benedetto. **La poesia di Dante**. Bari: Laterza, 1966, p. 63.

<sup>75</sup> PASQUINI, Emilio. **Dante e le figure del vero**. Milano: Bruno Mondadori, 2007, p. 13.

<sup>76</sup> Inf. X, 130-132: «quando sarai dinanzi al dolce raggio/di quella il cui bell' occhio tutto vede,/ da lei saprai di tua vita il viaggio». Tradução de Cristiano Martins: Quando ao olhar subires resplendente,/ que tudo vê, ser-te-á então mostrado/ o que te espera pela vida em frente.

(Cacciaguida), que ele encontrará no paraíso, é que lhe fará os vaticínios referentes aos seus futuros problemas de *cittadinanza* e não Beatriz. Mas estas desatenções do Dante-autor são raras ao longo da obra. E se pensarmos que sua composição perdurou por mais de quinze anos e que nela comparecem mais de 150 personagens “encontrados pessoalmente” ou aludidos, é natural que algum deslize possa ocorrer, mas isto não compromete a magnitude do livro.

Dante é um narrador muito metuculoso na descrição de sua viagem. Especialmente algumas particularidades de sua viagem são sempre rastreadas pelo seu olhar arguto, que nos passa as informações do percurso em seus mínimos detalhes: dificuldade de escalada, asperidade do solo, calor da água, frio do Cocito, a necessidade de usar mãos e pés em algumas descidas etc. A título de exemplo, quando ele entra na “piccioletta barca” de Caronte, ela parece receber uma maior carga:

Lo duca mio discese ne la barca,  
e poi mi fece intrare appresso lui;  
e sol quand' io fui dentro parve  
carca

“Meu guia entrou na barca incontinente  
depois fui eu; e só quando eu entrei  
foi que a mesma adernou ligeiramente”  
(Inf. VIII, 25-27)<sup>77</sup>

No momento em que Dante embarca, a nau de Caronte submerge um pouco em função do poeta ser dotado de carne e osso o que lhe caracterizava como um sobrepeso para aquele transporte adaptado ao traslado de seres espirituais. Essa espécie de informação, com elevado grau de verossimilhança, é uma constante na *Commedia*, em especial no inferno e no purgatório que por serem espaços físicos e, logo, passíveis de alteração. No paraíso, a lógica é totalmente outra: ali o poeta precisará fazer uso de outros recursos para manter firme o caráter verossímil de sua obra.

O canto XV ou dos sodomitas (Bruneto Latini) também aparece como exemplo desta minuciosidade da descrição dantesca. Quando Virgílio e Dante começam a aproximar-se de um grupo de danados, Dante-narrador informa com precisão o modo como as almas fitavam a ele e a seu mestre:

quando incontrammo d'anime una  
schiera  
che venian lungo l'argine, e ciascuna  
ci riguardava come suol da sera

Eis que de almas um bando, que  
avançava,  
vimos, e cada qual, mais perto, então,  
lançava a nós o olhar, e o olhar forçava

---

<sup>77</sup> (grifo nosso)

guardare uno altro sotto nuova luna;  
e sì ver' noi aguzzavan le ciglia  
come 'l vecchio sartor fa ne la cruna

como que busca ver na escuridão,  
à lua nova, e fixa atentamente,  
tal sobre a agulha um velho remendão.  
(Inf. XV, 16-21)<sup>78</sup>

A analogia entre o costureiro que contrai a pupila para traspasar o fio na parte vasada da agulha com as almas que contraem seus olhos para, mesmo ao longe, ver melhor os dois poetas, é uma clareza de composição que permite ao leitor ter uma imagem precisa da cena.

Uma característica singular da sua obra/viagem é o modo como o percurso é narrado, ou mais precisamente, o tom da poesia que se altera ao longo da leitura. Existe um modo de compor o *Paradiso* que é diferente do *Inferno*. E também, dentro de cada cântico da obra, apresenta-se uma progressiva variação. O início do purgatório é um pouco escuro como o inferno, mas *pari passu* com a subida da montanha a poesia vai se tornando mais clara e luminosa, pouco a pouco, o ritmo dos versos vão se tornando mais moderados, sem sobressaltos, estamos na fase bucólica da obra.

Também no interior de cada canto, Dante-narrador demonstra um cuidado no desenvolvimento dos diálogos e das descrições em encontrar os vocábulos e metáforas justas para as situações associadas<sup>79</sup>. Quando Dante encontra Francesca da Rimini, ela está sendo punida por uma contínua tempestade que a faz girar continuamente próxima ao seu amado, mas sem poder mantê-lo junto a si. Os símiles que Dante-autor usa para retratar a situação são de pássaros que, por serem animais aéreos, oferecem uma relação direta com a punição sofrida pelos amantes, assim nos versos 40, 46 e 82:

“E come li stornei ne portan l'ali  
E come i gru van cantando lor lai,  
Quali colombe dal disio chiamate”

E tal como aos zorrais em migração;  
À feição de cegonhas que, no ar  
E como os pombos que, de amor  
movidos.  
(Inf V, 40, 46, 82).

<sup>78</sup> (grifo nosso)

<sup>79</sup> Não apenas isto, mas o tom dos versos também varia no interior dos cantos, como exemplo temos o episódio de Ugolino no canto XXXIII do Inferno. Nesse caso, enquanto Ugolino dialoga com Dante e Virgílio o poema se reveste de um tom áulico, mas quando ele passa a narrar os eventos que desencadearam sua trágica morte o tom se torna mais grotesco e doloroso.

Dante-autor tem uma grande preocupação em encontrar a palavra justa para cada situação retratada, por isto, no canto dos suicidas (transformados em árvores) aparecem tantos substantivos associados a árvores (pruno, tronco, ramoscello, frascetta, piante, monchi, sterpe, stizzo, radici, nocchi) e também alguns verbos (scheggiare, schiantare, scerpare, germogliare). Esta escolha lexical de Dante às vezes se apresenta numa escala ascendente que amplia a intensidade da cena narrada, como no canto III do *Inferno*, quando Dante se refere aos gritos dos danados no limbo:

Quivi sospiri, pianti e alti guai  
risonavan per l'aere sanza stelle,  
per ch'io al cominciar ne lagrimai.

Ali, suspiros, queixas e lamentos  
Cruzavam-se pelo ar, na escuridão,  
Fazendo-me tremer por uns momentos.

Diverse lingue, orribili favelle,  
parole di dolore, accenti d'ira,  
voci alte e fioche, e suon di man con  
elle

Línguas estranhas, gíria em profusão  
Exclamações de dor, acentos de ira,  
Gritos, rangidos e bater de mão,  
(Inf III, 22-27)

Há, também, um elenco de neologismos, anáforas, paráfrases e toda uma série de figuras de linguagem presente na *Commedia*, que Dante usa não apenas como recurso ornamental para o verso, mas, sobretudo, para compreensão da narrativa. O *Paradiso* provavelmente é o cântico em que o autor tenha explorado a um nível mais alto este aspecto de sua poesia. Fora necessário muito esforço para tornar compreensível a descrição de um lugar tão diáfano, onde não há matéria, e tudo apresenta-se como uma contínua e progressiva emanação de luz. Mas para tornar possível esta compreensão, Dante se utiliza de símiles da vida cotidiana, porque ele se deu conta de que só partindo da realidade local mais imediata, de imagens do mundo natural, poderia representar o mundo sobrenatural do paraíso. Sobre este preciosismo da poesia de Dante, vale considerar as análises de críticos como Mario Fubini, Erich Auerbach e Ettore Paratore.<sup>80</sup> Ainda sobre este aspecto, vale observar a explicação que Anna Maria Chiavacci Leonardo apresenta dos últimos dois verbos, dos seguintes versos que descrevem Cérbero, o melhor amigo de Hades (Li occhi ha vermigli, la barba unta e atra,/ e 'l ventre largo, e unghiate le mani;/ graffia li spirti ed ischoia ed

<sup>80</sup> FUBINI, Mario. **Il peccato di Ulisse e altri scritti danteschi**. Milano/Napoli: Ricciardi, 1966. AUERBACH, Erich. **Dante: poeta do mundo secular**. Tradução de Jorge Wanderley. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997. e PARATORE, Ettore. **Tradizione e struttura in Dante**. Firenze: Sansoni, 1968.

isquatra. tradução: “Tinha os olhos vermelhos, indecentes/ e suja a barba, e garras aguçadas,/ com que lanhava os míseros à frente” - Inf. VI, 16-18;):

“*Iscoia*: scuoia (con le mani unghiate). La *i* prostetica davanti a *s* impura è comune in antico [...]. Qui raddoppiata (ed *iscoia* ed *isquatra*) dà particolare forza ai due verbi. *Isquatra*: squarta (forma di metatesi), cioè li fa a brani; questo verbo che ritorna, come ricordammo, dalle *Petrose*, posto in fine del verso e della sequenza, ha già la potenza e l’evidenza delle più vive scelte lessicali che improntano i luoghi forti del poema. I dannati sono infatti scuoiati squartati come si fa col cibo di cui soltanto essi si occuparono.”<sup>81</sup>

Pela reunião dos elementos expostos que a *Commedia* se apresenta como uma obra de viagem e Dante-autor não deixa de reforçar esta ideia, seja dignificando as figuras de Virgílio e Beatriz como guias, seja recordando postos anteriormente percorridos, seja apresentando-se o Dante-personagem como peregrino.

## 1.2. A matriz bíblica na *Commedia*

A *Commedia* é, como todas as composições do medievo cristão, escrita sob a égide da *Bíblia*, isto é, tem nas sagradas escrituras uma fonte indispensável da sua orientação e também da sua fundamentação espiritual, moral, filosófica e por fim poética. Já no primeiro verso (Inf. I, 1: nel mezzo del cammin di nostra vita) o leitor do século XIV poderia reconhecer um eco do trecho do profeta Isaías:

*Scriptura Ezechiae regis Iudae, cum aegrotasset  
et convaluisset de infirmitate sua:  
Ego dixi: In dimidio dierum meorum  
vadam ad portas inferi;*

<sup>81</sup> “*Iscoia*: arranha, fustiga (com as patas afiadas). O *i* prostético diante de um *s* impuro era comum no passado [...]. Aqui reiterado (ed *iscoia* ed *isquatra*) confere particular vivacidade aos dois verbos. *Isquatra*: dilacera, esquarteja (forma de metástase), isto é, faz em pedaços; este verbo que retorna, como recordamos, das *Petrose*, posto no final do verso e da sequência, tem já a potência e a evidência das mais vivas escolhas lexicais que marcam as passagens fortes do poema. Os danados são, de fato, lanhados e dilacerados como se faz com o alimento, sua única ocupação em vida”. In: CHIAVVACCI LEONARDO, Anna Maria. **Divina Commedia**. Comentário di Anna Maria Chiavacci Leonardo. Milano: Oscar Mondadori, 1997.

*quaesivi residuum annorum meorum.*(Is. 38.9-10)<sup>82</sup>

Dante-protagonista, em sua viagem pelo além, encontra uma série de personagens bíblicos com as quais dialoga. Segundo Ernst Curtius,<sup>83</sup> seriam em torno de oitenta personalidades do *Velho e Novo testamento* encontradas ou referidas direta ou indiretamente. Algumas passagens decisivas da *Commedia* se desenvolvem junto a estes personagens, como o encontro com Adão (Par. XXVI, 80-142), a inquirição sobre fé, esperança e caridade por meio dos apóstolos Pedro, João e Thiago (Par. XXIV, XXV e XXVI), a visão de Davi na Pupila da águia (Par. XX, 37-38), e por fim a oração para a Madona no último canto do *Paradiso*.

As referências à *Bíblia* na *Commedia* não se restringem a encontros transitórios ao longo da jornada do Dante-protagonista; há também alusões a trechos bíblicos que foram incorporados ao tecido da narração. Como no caso da comparação entre Florença e Sodoma, percebido por meio da reescritura da passagem bíblica (Gen 18, 20-33) em que Abraão pergunta a Deus se ele destruiria a cidade caso ali houvesse 50 justos; pergunta ainda se faria o mesmo, caso o número fosse de 45 justos, decrescendo a cada nova pergunta até o número de 10 justos. Esta repetição é um recurso de estilo típico do *Antigo testamento*, que geralmente está associado a uma provação da fé humana. Recorde-se o caso de Naamã que após mergulhar seis vezes no Jordão, ainda não estava limpo da lepra, o sétimo mergulho que o libertaria, há ainda as sete voltas em torno das muralhas de Jericó, dentre outros. Dante alude ao episódio em que Abraão pede por Sodoma e Gomorra no seguinte trecho:

Io li rispuosi: «Ciaccio, il tuo affanno  
mi pesa sì, ch'a lagrimar mi 'nvita;  
ma dimmi, se tu sai, a che verranno

li cittadin de la città partita;  
s'alcun v'è giusto; e dimmi la cagione  
per che l'ha tanta discordia assalita».

Giusti son due, e non vi sono intesi;

“Ciaccio”, tornei-lhe, “minha  
compaixão  
Por ti é grande, e às lágrimas convida.  
Dize, se o sabes, aonde chegarão  
Os filhos da cidade dividida;  
Se existe um justo ali; e, finalmente,  
Por que cizânia a faz tão desunida?”

Justos, só dois ali, mas ignorados;

<sup>82</sup> Cântico de Ezequias, rei de Judá, por ocasião da sua enfermidade e da sua cura: Disse eu: No meio dos meus dias eu me vou. Para o resto dos meus anos ficarei postado às portas do Xeol. p. 1020. (Grifo nosso)

<sup>83</sup> CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957, p. 381.

superbia, invidia e avarizia sono  
le tre faville c'hanno i cuori accesi».

Cobiça, orgulho e inveja o lume são  
Que lhes acende os corações  
malvados.”  
(Inf. VI, 58-63, 73-75)

Outras passagens similares podem ser encontradas ao longo de toda a *Commedia*, especialmente em relação ao *Antigo testamento*, onde Dante privilegia as comparações com os livros dos profetas (Isaias, Jeremias, Ezequiel e Daniel) como também os *Salmos* de Davi<sup>84</sup>. Há ainda a presença dos *Cantares* de Salomão, tanto na *Commedia* quanto na *Vita Nuova*. Em relação ao *Novo testamento*, a presença dos símiles são mais claras e diretas, especialmente no *Paradiso*, onde Dante dialoga com algumas personalidades célebres neo-testamentárias (Pedro, João e Thiago).

O uso da *Bíblia* faz-se presente em toda a obra de Dante, apesar de revelar um comparecimento ocasional nas obras menores, são poucas as alusões ao livro sagrado na *Vita nuova*, *Egloghe*, *Questio d'l'acqua e del terra* e no *Epistolario*. Contudo, tem presença marcante no *Convivio* e na *Monarchia*. Como Afirma Angelo Penna:

Fra le opere latine occupa un posto particolare la Monarchia, ricca di esegesi biblica. Le citazione dirette sono una sessantina; spesso, poi, si discute un testo senza citarlo oppure si alludi a personaggi e ad episodi biblici. Nel Convivio, oltre alla già accennate discussione teorica, leggiamo non poche riferimenti biblici e circa quarantacinque citazione diretti, più o meno ampie.<sup>85</sup>

Como o *Convivio* e a *Monarquia* são obras tardias, escritas durante o exílio; e, como a maneira da *Commedia*, elas possuem um forte caráter reflexivo em relação ao argumento central, pode-se deduzir que após o exílio o poeta tenha intensificado o estudo não apenas do “pane degli angeli” (pão dos anjos, teologia) mas inclusive da própria

<sup>84</sup> Sobre a relação entre a *Commedia* e os *Salmos* de Davi, ver: “Davide” In: *Enciclopedia dantesca*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984.

<sup>85</sup> Penna, Angelo. *Bibbia* In: **Enciclopedia dantesca**. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984, p. 626: Entre as obras latinas, ocupa um posto particular a *Monarquia*, rica em exegese bíblica. Ela possui cerca de sessenta citações diretas à *Bíblia*. Acrescente-se ainda momentos em que discute com vagar um texto bíblico sem citá-lo ou se alude a seus personagens e episódios de forma indireta. No *Convivio*, além das já acenadas discussões teóricas, lemos não poucas referências bíblicas e cerca de quarenta e cinco citações diretas, mais ou menos amplas.

*Bíblia*. Evidência que pode ser confirmada através do nível de profundidade crítica que reveste a citação de algumas passagens, como do *Convivio* (II,i) e da epístola a Can Grand della Scala onde se refere aos “quatro sentidos da escritura”.<sup>86</sup>

Os “quatro sentidos da escritura” representam a união de diversas tendências de leitura da *Bíblia* que defendem a possibilidade de leitura do livro através de quatro perspectivas complementares:

- Literal, que lê os episódios da *Bíblia* como reais, observando neles um sentido real e evidente;
- Alegórica, que vê por trás do fato real narrado no livro sagrado, um supra-sentido oculto, ou como afirma Dante “verità ascosa sotto bella menzogna” (verdade escondida sob bela mentira)<sup>87</sup> ;
- Moral, que compreende a existência de um sentido propriamente moral (de conduta) através dos exemplos dos resultados das vicissitudes de seus personagens;
- Anagógico, que defende a presença nos dois testamentos bíblicos de um prelúdio da vida futura e/ou juízo final, ou seja, uma indicação dos eventos referentes ao fim dos tempos, escatológicos.

Esses quatro sentidos, que na realidade podem ser divididos em dois grupos: um referente ao sentido real ou literal e os demais, ao sentido alegórico – uma vez que os sentidos morais e anagógicos são alegóricos na origem por ter um sentido escondido sob o senso literal – fazem parte da história da exegese bíblica desde seu início, e durante toda a tardo-antiguidade e medievo sofreram diversas adaptações; por vezes o sentido anagógico foi substituído pelo tropológico (Orígenes), ou teve os quatro sentidos reduzidos a três (Tomás de Aquino) etc.

Ainda na fase inicial da patrística, Orígenes, partícipe da “Escola de Alexandria” assim como Filão e Clemente, tinha inspirado a sua exegese bíblica na interpretação que Filão fez do *Antigo testamento*. E esta já portava consigo uma forte marca platônica. Marca que estaria sempre presente na tradição exegética medieval de Orígenes a santo Agostinho, Boécio, Gregório magno e no século XII em toda a “Escola de Chartres” que representou uma nova tendência platônica na filosofia medieval contemporânea a Dante. Da Escola de Chartres eram, por

---

<sup>86</sup> Sobre os quatro sentidos da escritura, ver: LUBAC, Henri de. **Esegesi Medievale. I quattro sensi della Scrittura**. Milano: Jaca Book, 2007.

<sup>87</sup> ALIGHIERI, Dante. **Tutte le opere: Convivio**. Roma: Newton, 2005, p. 902.



exemplo, Guilherme de Conches, Alano de Lila e Bernardo Silvestre, tendo este último escrito um famoso comentário ao VI canto da *Eneida* que seguramente chegou ao conhecimento do poeta, mesmo sendo uma leitura de caráter moral, logo, divergente da leitura escatológica realizada pelo florentino.

O que é importante destacar é que toda a história do cristianismo — a inclinação platônica da Escola de Chartres e dos exegetas alexandrinos são apenas dois dos exemplos mais representativos — foi marcada pela forte presença do pensamento grego clássico. Ou para dizer de outro modo, toda a história cristã conviveu com uma mescla de elementos hebraico e greco-latinos sem encontrar um ponto de equilíbrio definitivo. Uma tentativa semelhante de harmonia entre essas duas tradições foi buscada por via poética através de Dante Alighieri e Guimarães Rosa (este já em um momento bem distinto da história da cultura ocidental); a esta tentativa de equilíbrio entre estas duas tradições culturais como forma de compreender o mistério da vida, por não encontrar termo mais adequado, chamamos de *Homo viator*.

Este aspecto é reforçado pelo *Novo testamento*, porque mesmo sendo um livro que gira em torno da vida de pessoas incultas, dentre os poucos letrados (Timóteo, Tito, Paulo) podemos perceber uma porta aberta para essa absorção cultural. O epistolário do apóstolo Paulo é seguramente o mais propício a esse tipo de leitura, sem contar sua influência decisiva para as correntes exegéticas medievais, dentre elas a de tendência platonizante. Uma vez que, até mesmo ele, ao adentrar no Areópago de Atenas fez uma ponte entre a cultura cristã e a grega ao deparar-se com o altar ao deus desconhecido. Correspondência que promoveu a conversão ao cristianismo de alguns dos presentes, dentre eles, Dionísio Areopagita. E disse o apóstolo:

praeteriens enim et videns simulacra vestra inveni  
et aram, in qua scriptum erat: “Ignoto deo”. Quod  
ergo ignorantes colitis, hoc ego annuntio vobis.  
(Atos. 17, 23)<sup>88</sup>

Assim como Paulo realizou uma ponte entre mundo grego e mundo cristão através do confronto com o altar ao *ignoto deo*, os

---

<sup>88</sup> “Atenienses, sob todos os aspectos sois, eu o vejo, os mais religiosos dos homens. Pois, percorrendo a vossa cidade e observando os vossos monumentos sagrados, encontrei até um altar coma inscrição: ‘Ao Deus desconhecido’. Aquele que adoreis sem conhecer, eu venho vos anunciar. Atos. XVII, 23, In: **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 1991, p. 1444-1445.

primeiros exegetas bíblicos, para fazerem uma leitura mais aprofundada do livro sagrado, tomara de empréstimo categorias analíticas do mundo grego clássico, em especial o pensamento platônico, uma vez que desenvolveram uma relação profícua entre a “teoria das ideias” e o pensamento cristão. Porque assim como as ideias platônicas são uma reminiscência de uma estância transcendente que precisa ser recordada, o *Velho testamento* é uma reminiscência do *Novo testamento* e ambos, de uma vida futura, porque para Deus, segundo esta leitura, há apenas um contínuo presente (Par. XVII, 17-18: *mirando il punto/ a cui tutti li tempi son presenti* Tradução: Ao ponto olhando/ em que todos os tempos são presentes). As epístolas do apóstolo Paulo têm alguns exemplos desta leitura anagógica entre o *Velho* e *Novo Testamento*, sempre lendo aquele como prenúncio da vinda de Cristo e lendo os eventos do presente como o cumprimento daquilo que fora expresso no passado através dos profetas, isto se sucede quando Paulo em sua *Carta aos coríntios* afirma:

*1 Nolo enim vos ignorare, fra tres, quoniam patres nostri omnes sub nube fuerunt et omnes mare transierunt 2 et omnes in Moyse baptizati sunt in nube et in mari 3 et omnes eandem escam spiritalem manducaverunt 4 et omnes eundem potum spiritalem biberunt; bibebant autem de spiritali, consequente eos, petra; petra autem erat Christus. 5 Sed non in pluribus eorum complacuit sibi Deus, nam prostrati sunt in deserto. 6 Haec autem figurae fuerunt nostrae, ut non simus concupiscentes malorum, sicut et illi concupierunt. (I Cor. 10, 1-6)<sup>89</sup>*

No discurso de Paulo, aquela rocha que foi rompida no deserto e da qual vertia água que saciou a sede dos hebreus, era já uma *figura* de Cristo. Erich Auerbach, entre os seus ensaios de crítica danteana, ofereceu um ensaio indispensável sobre este argumento: *Figura*. O crítico alemão percorre a via filológica do termo *figura*, de Quintiliano a Dante, demonstrando como uma exegese figural das

---

<sup>89</sup> Não quero que ignoreis, irmãos, que os vossos pais estiveram todos sob a nuvem, todos atravessaram o mar e, na nuvem e no mar, todos foram batizados em Moisés. Todos comeram o mesmo alimento espiritual, e todos beberam a mesma bebida espiritual, pois bebiam de uma rocha espiritual que os acompanhava, e essa rocha era Cristo. Apesar disso, a maioria deles não agradou a Deus, pois *caíram mortos no deserto*. Ora, esses fatos aconteceram para nos servir de exemplo, a fim de que não cobicemos coisas más, como eles cobiçaram. **I Coríntios** 10, 1-6 In: *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 1991, p. 1481.

escrituras tomou elementos teórico-metodológicos da filologia grega de um Filão de Alexandria e tenha gerado um influxo sobre toda a exegese póstera, oferecendo uma leitura de caráter escatológico (anagógica) da *Bíblia* baseada na ideia de que toda a escritura foi escrita por influência divina e, por isto, o *Antigo Testamento*, além de narrar eventos reais é figura do *Novo* e os dois juntos preludem o fim dos tempos.

Essa leitura encontrou sustentação de um lado no *Novo testamento* — nos passos dos quatro evangelhos em que Jesus diz que vem para cumprir as escrituras<sup>90</sup>, quanto nas cartas de Paulo e no apocalipse de João — e de outro na filosofia platônica que ofereceu a base teórica para estas concepções através das discussões em torno da “teoria das ideias”, especialmente na releitura ofertada por Plotino, que a bem da verdade influenciou mais o medievo que o próprio pensamento de Platão. E o Dante-autor representa, na *Commedia*, o coroamento poético desta chave de leitura, em especial na sua interpretação do *Êxodo*.

Sobre o *Êxodo*, Dante-autor se refere ao menos em dois momentos importantes: na carta a Cangrande della Scala<sup>91</sup> (de

---

<sup>90</sup> Mateus V, 17 *Nolite putare quoniam veni solvere Legem aut Prophetas; non veni solvere, sed adimplere*. Tradução: Não penseis que vim revogar a lei ou os profetas: não vim para revogar, vim para cumprir.

<sup>91</sup> ALIGHIERI, Dante. **Tutte le opere**. Roma: Newton, 2005, p. 1181: *Ad evidentiam itaque dicendorum sciendum est quod istius operis non est simplex sensus, ymo dici potest polisemos, hoc est plurium sensuum; nam primus sensus est qui habetur per litteram, alius est qui habetur per significata per litteram. Et primus dicitur litteralis, secundus vero allegoricus sive moralis sive anagogicus. Qui modus tractandi, ut melius pateat, potest considerari in hiis versibus: « in exitu Israel de Egipto, domus Iacob de populo barbaro, facta est Iudea sanctificatio eius, Israel potestas eius ». Nam si ad litteram solam inspicimus, significatur nobis exitus filiorum Israel de Egipto, tempore Moysis; si ad allegoriam, nobis significatur nostra redemptio facta per Christum; si ad moralem sensum, significatur nobis conversio anime de luctu et miseria peccati ad statum gratie; si ad anagogicum, significatur exitus anime sancte ab huius corruptionis servitute ad eterne glorie libertatem. Et quanquam isti sensus mystici variis appellentur nominibus, generaliter omnes dici possunt allegorici, cum sit a litterali sive historiali diversi. Nam allegoria dicitur ab “alleon” grece, quod in latinum dicitur “alienum”, sive “diversum”.*

Tradução: Para maior clareza do discurso deve-se primeiramente observar que esta obra não possui um significado específico, mas vários, logo, ela é polissêmica. Distó se deduz que haja um sentido literal e outro referente aos significados da letra: o primeiro é evidente, o outro é alegórico, ou seja, moral ou anagógico. As mesmas significações podem ser vistas, a guisa de exemplo, nos seguintes versos: “Quando Israel partiu do Egito e a casa de Jacó de um povo bárbaro, a nação judaica foi consagrada a Deus e Israel se tornou seu domínio”. Neste caso, se nos referirmos ao sentido literal, temos o êxodo dos filhos de Israel do Egito no tempo de Moisés; se ao alegórico, a nossa redenção por Cristo; se ao senso moral, a conversão do espírito do pranto e da tristeza do pecado ao estado de graça; se o anagógico, a elevação da alma santa da servidão do presente estado corruptível para a liberdade da eterna glória. E independente de como se designem estes místicos estados, todos, em geral, podem chamar-se

autenticidade questionada) e também no *Convivio* (II,i)<sup>92</sup>. Nas duas passagens, a argumentação está associada aos “quatro sentidos da escritura”, que Dante assimila, mas sem oferecer uma interpretação em quatro sentidos, de sua própria obra. Na realidade, ele chama a atenção para o aspecto que, coincidentemente, é de maior inclinação platônica: o anagógico. Dante lê o percurso dos hebreus através do deserto em direção à terra prometida como uma figura da peregrinação da alma da selva do pecado em direção ao paraíso, isto é, uma leitura escatológica. Também a sua peregrinação na *Commedia* assume este aspecto de modelo do peregrino do deserto do pecado em direção à cidade de Deus quando Beatriz, falando a Thiago sobre Dante, afirma:

però li è conceduto che d'Egitto  
vegna in Ierusalemme per vedere,  
anzi che 'l militar li sia prescritto.

Teve, por isto, a bem-aventurança  
de vir do triste Egito à São Celeste,<sup>93</sup>  
sem deixar a terrena militança.  
(Par XXV, 55-57)

“Li è conceduto”, ou seja, Dante-protagonista sabe que é uma pessoa especialíssima, como Paulo e Enéias foram. Porque ele, como aqueles, recebeu a graça de ir em vida ao além, vendo tanto o resultado dos pecados dos humanos quanto o prêmio de sua fé. A composição da *Commedia* reaviva a ideia anagógica ou figural de que as vicissitudes do *Antigo testamento* continuam a se repetir. Por isso, a cada dia há uma

---

alegóricos porque se distanciam do sentido literal ou histórico: porque alegoria vem de *ἀλλοιος*, expressão grega medieval que em latim significa alheio, diverso.

<sup>92</sup> ALIGHIERI, Dante. **Convivio**. In: **Tutte le opere**. Roma: Newton, 2005, p. 902-903: Lo quarto senso di chiama anagogico, cioè sovrasenso; e questo è quando spiritualmente si spone una scrittura, la quale ancora sia vera eziando nel senso litterale, per le cose significate significa de le superne cose de l'eternal gloria: sì come vedere si può in quello canto del Profeta che dice che, ne l'uscita des popolo d'Israel d'Egitto, Giudea è fatta santa e libera. Che avegna essere vero secondo lettera sia manifesto, non meno è vero quello che spiritualmente s'intende, cioè che ne l'uscita de l'anima del peccato, essa sia fatta santa e libera in sua potestate. E in dimostrare questo, sempre lo letterale dee andare innanzi, sì come quello ne la cui sentenza li altri sono inchiusi, e senza lo quale sarebbe impossibile ed irazionale intendere a li altri, e massimamente a lo allegorico.

Tradução: O quarto sentido chama-se anagógico, isto é, metasenso; e este ocorre quando uma escrita é espiritualmente inspirada, a qual continua sendo verdadeira, ainda que se desconsidere o sentido literal, para as coisas que representam os objetos da eterna glória: assim como se pode ver no canto do salmista que diz: “com a saída do povo de Israel do Egito, Judá se tornou santa e livre”. Uma vez que é verdadeiro segundo o sentido literal, não é menos verdadeiro o que se depreende do sentido espiritual, isto é, que na saída da alma do pecado, esta se torne santa e livre em suas ações. E, para demonstrá-lo, sempre o literal deve vir antecipadamente uma vez que os demais sentidos originam-se dele, de maneira que não seriam alcançados sem a sua existência.

<sup>93</sup> Grifo nosso.

Sodoma para combater e um novo deserto para percorrer nesta via da salvação.

O *Êxodo* é ainda retomado no canto II do *Purgatorio*, onde as almas que têm acabado de chegar à ilha cantam o salmo CXIV de Davi que começa: “*In exitu Isrâel de Aegypto*”<sup>94</sup>. Esta referência comparece uma outra vez como indicação do caminho da salvação, que por fim é a ideia central do *Purgatorio*, a certeza de que qualquer um que ali chegar sabe que está no caminho certo (Purg. XVI, 49: Per montar sù dirittamente vai) e de não perder-se mais (Inf. I, 3: ché la diritta via era smarrita.). Ali, todos assumem a condição de viajantes em direção a Deus, por isto assevera Virgílio:

E Virgilio rispuose: «Voi credete  
forse che siamo esperti d'esto loco;  
  
ma noi siam peregrin come voi siete.

Virgílio lhes tornou: “Credes que nós  
Já conhecemos — penso — aqui a  
estrada;  
mas somos peregrinos, como vós.  
(Purg. II, 61-63)

Na *Commedia*, alguns críticos como Charles Singleton e Giuseppe Ledda afirmam que a *Bíblia* comparece como base da ideia de Dante-protagonista como peregrino e, para nós, do Dante-narrador como *Homo viator*.<sup>95</sup> Mas sobre isto trataremos mais adiante, porque ao lado da *Bíblia*, isto é, da noção de Viagem do povo hebreu transmitida através do *Êxodo*, Dante-autor retomará uma outra ideia de viagem presente na tradição ocidental, a viagem por mar do herói clássico através da *Eneida*, de Virgílio. Esse será o nosso próximo porto de parada.

### 1.3. A matriz épica na *Commedia*

Ao lado da *Bíblia* e por conseguinte da tradição cristã, a *Commedia* busca tomar assento na tradição clássica greco-romana. Esta tradição repercutiu em diversos segmentos (histórico, arquitetônico, bélico, plástico, político etc), mas, para nosso trabalho, as vertentes às quais Dante-narrador quer se mostrar como herdeiro são: a poética e a filosófica. Quando nos referimos à vertente filosófica, pensamos nas duas ramificações mais expressivas do pensamento grego: a aristotélica

<sup>94</sup> Na saída de Israel do Egito - Purg. II, 46;

<sup>95</sup> A este respeito ver: SINGLETON, Charles. *Journey to Beatrice*. Baltimore/Londres: The Johns Hopkins university press, 1977. e LEDDA, Giuseppe. *La Bibbia di Dante: sperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante*. Ravenna: Centro dantesco dei frati minori, 2011.

e a platônica<sup>96</sup>. Quando pensamos na poética, referimo-nos à tradição épica que tem em Homero e Virgílio seus principais representantes.

As características do aristotelismo na *Commedia* estão presentes na noção de ética, na estratigrafia dos pecados, na concepção da alma, de justiça divina dentre outros. Dante teve conhecimento da filosofia de Aristóteles através dos comentários de Alberto Magno (1205-1280) e Tomás de Aquino (1225-1274) e também por meio de traduções da obra de Averróis (1126-1198), Avicenas (980-1037) e Algazali (1058-1111). Não se tem registros seguros que indiquem que Dante tenha lido traduções latinas da obra do Estagirita.

Aristóteles é citado nominalmente em diversas obras de Dante, mas comparece de forma mais decisiva em suas obras da maturidade (*Convivio*, *Monarchia* e a *Commedia*)<sup>97</sup> quando ele já dispunha de uma erudição mais bem consolidada<sup>98</sup>. Em todas as obras do poeta, Aristóteles aparece como o filósofo por excelência. Na *Commedia*, Dante faz referências explícitas a algumas de suas obras, o que não significa que ele necessariamente as tenha lido:

Non ti rimembra di quelle parole  
con le quai la tua Etica pertratta  
le tre disposition che 'l ciel non vole,

e se tu ben la tua Fisica note,  
tu troverai, non dopo molte carte,<sup>99</sup>

che l'arte vostra quella, quanto pote,  
segue, come 'l maestro fa 'l discente;  
sì che vostr' arte a Dio quasi è nepote.

Não te lembras da forma clara e  
vera  
Pela qual tua *Ética* apresenta  
Os três pontos que o céu jamais  
tolera  
(Inf. XI,79-81)

se olhares tua *Física* diletta  
verás bem claro, como num encarte,

a arte humana, que põe naquela a  
meta,  
como no mestre a põe o seu  
discente;

<sup>96</sup> Quando tratamos de vertente platônica, não nos referimos exclusivamente à obra de Platão sobre a qual Dante detinha um conhecimento muito parco. É provável que integralmente só conhecesse o *Timeu*. Por vertente platônica estamos pensando em todos os pensadores que absorveram em suas obras aspectos advindos da filosofia de Platão, a saber: Plotino, Proclo, Agostinho, Boécio, Alberto Magno, Bernardo Silvestre etc.

<sup>97</sup> Para uma ideia da presença de Aristóteles na obra de Dante, ver: verbete Aristotele in: **Enciclopedia Dantesca**. NARDI, Bruno. **Saggi di filosofia dantesca**. Firenze: La Nuova Italia, 1967.

<sup>98</sup> Sobre as leituras de Dante, ver: **Enciclopedia Dantesca**. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984. PADOAN, Giorgio. **Il pio Enea l'empio Ulisse**. Ravenna: Lungo, 1977. e PASQUINI, Emilio. "Biblioteca di Babele" In: **La fabbrica del vero**. Milano: Bruno Mondadori, 2001.

<sup>99</sup> Grifo nosso.

tal arte vem a ser de Deus a neta.  
(Inf. XI, 101-105)

Muito embora a presença de Aristóteles seja determinante para a constituição da *Commedia*, nós nos aproximaremos dos aspectos platônicos, ou para dizer melhor, neoplatônicos do livro. A “escolha de Platão” está associada a três fatores:

- o seu influxo e proximidade com o caráter anagógico da exegese bíblica medieval, que influenciou de forma marcante na obra do florentino;
- a possibilidade de estabelecer uma co-relação com a obra de Guimarães Rosa que transita continuamente pela filosofia platônica;
- pelo fato de a filosofia platônica adequar-se de forma intensa à nossa teoria do “*Homo viator*”.

Embora Platão não seja um autor conhecido por Dante (todas as considerações sobre ele por parte de Dante-autor são de caráter geral e indicativas de um conhecimento parco e limitado), há um fôlego platônico na sua obra, em especial na “teoria das ideias” que é fonte de nutrimento da exegese medieval. A maioria das referências a Platão, na obra de Dante, é de caráter ocasional, sem muita profundidade, como quando afirma que “Platone, de li beni temporali non curando, la reale dignitate mise a non calere, che figlio di re fue”<sup>100</sup>; ou quando começa a desenvolver uma reflexão sobre a obra do filósofo, seu argumento não avança:

Altri furono, si come Plato, uomo eccellentissimo,  
che puosero non solamente tante Intelligenze  
quanti sono li movimenti del cielo, ma eziando  
quante sono le spezie de le cose (cioè le maniere  
de le cose): sì come è una spezie tutti li uomini, e  
un'altra tutto l'oro, e un'altra tutte le larghezze, e  
così di tutte. E volsero che sì come le Intelligenze  
de li cieli sono generatrici di quelli, ciascuna del  
suo, così queste fossero generatrici de l'altre cose  
ed esempi, ciascuna de la sua spezie; e chiamale

---

<sup>100</sup> Platão, dos bens temporais não cuidando, a real dignidade pondo de lado, mesmo sendo filho de rei. *Convivio*, III, xiv;

Plato “idee”, che tanto è a dire quanto forme e nature universali.<sup>101</sup>

Mas esta concepção superficial de Platão tem relação com o fato de que o medievo tenha tido um contato indireto com as suas obras, integralmente apenas o diálogo *Timeu*, citado por Dante no *Paradiso* (Par. IV, 49), era discutido em sua totalidade devido a uma tradução para o latim realizada por Calcídio. Mas, ainda que sejam poucas as referências, elas têm a sua importância. E ainda sobre o *Timeu*, assevera Maria Chiavacci Leonardi no seu comentário à *Commedia*:

Ora questa bellezza armoniosa del cosmo — su cui si fonda non solo l'esplicita parte teologica, ma l'intera creazione poetica del Paradiso dantesco, che si costruisce su un ordine, come già l'Inferno e il Purgatorio — ha la sua fonte sicura in quella concezione dell'universo che, nata nel Timeo di Platone, attraverso Proclo, Dionigi, Boezio, Scoto Eriugena, Avicenna, dominò tutto il pensiero medievale, e cioè quella che è detta la cosmologia neoplatonica.<sup>102</sup>

O influxo platônico sobre a *Commedia* terá uma grande importância nas concepções de via; no aspecto místico que envolve a contemplação da divindade; na noção de hierarquia angélica advinda de Dionísio Areopagita; e sobre a noção de via da salvação como viagem de retorno ao paraíso. O importante em relação à obra de Platão não é ver a sua correspondência com a obra de Dante, mas, prioritariamente, a intertextualidade, ou seja, o neoplatonismo na *Commedia*, pois como afirma Marta Cristiani:

---

<sup>101</sup> Outros foram, assim como Platão, homens excelentíssimos, que colocaram não apenas tanta Inteligência quantos são os movimentos celestes, mas considerando quantas são as espécies das coisas (isto é, a maneira das coisas): assim como todos os homens representam uma espécie, e todo o ouro uma outra, e todas as grandezas uma outra e, assim todas. E desejando que assim como as inteligências celestes são geradoras daqueles, assim eles foram geradores de outras coisas e exemplos, cada um da sua espécie; e chamando-lhes Platão “ideia”, que tanto a dizer tem na qualidade de formas e naturezas universais. In: *Convivio*, II, iv;

<sup>102</sup> Ora, esta beleza harmoniosa do cosmos — sobre a qual se funda não apenas a explícita parte teológica, mas a inteira criação poética do *Paradiso* dantesco, que se construiu sobre uma ordem, como já o *Inferno* e o *Purgatório* — tem a sua fonte segura naquela concepção do universo que, nascida no *Timeu* de Platão, através de Proclo, Dionísio, Boécio, João Eurígena e Avicena, dominou todo o pensamento medieval, isto é, aquela que é conhecida como a cosmologia neoplatônica. In: Leonardi, Anna Maria Chiavacci. *Op. cit.* p 87;



Nonostante la rilevanza e il carattere significativo dei pochi accenni danteschi a Platone, e alle sue dottrine è soprattutto la tradizione platonica, estremamente ricca e complessa, a fornire alcuni degli elementi costitutivi della cultura di Dante, ad alimentare, spesso in maniera determinante, la sua ispirazione poetica.<sup>103</sup>

Agora podemos seguir para o outro âmbito da tradição clássica: o épico. Dante enquanto narrador-protagonista da *Commedia* se apresenta com algumas nuances. A de cidadão florentino é uma delas; outras seriam a de cristão, a de viajante-peregrino e a de poeta. Dentre as nuances elencadas, a de viajante-peregrino (desempenhada pela protagonista) e a de poeta (desempenhada pelo narrador) são as mais destacadas em nossa pesquisa porque elas podem absorver outras sub-nuances como o “amante de Beatriz” e o “erudito” que podem ser absorvidos pela de poeta, ou a de “exilado” e “pecador em processo de remissão” pela de viajante-peregrino.

As duas nuances da pessoa ficcional danteana a que fizemos referência (viajante e poeta) têm uma relação direta com a tradição épica clássica. Se por um lado quando Dante-protagonista se mostra como peregrino é associado a duas viagens bíblicas (êxodo e ascese paulina) deixando latentes tantas outras (a viagem de Abraão, Elias, Jonas, Daniel etc), quando ele se apresenta como viajante (que é uma face correlata a do peregrino) uma série de correspondências com os nautas do mundo clássico são elencadas: Jasão, Teseu, Hércules, Eneias e Ulisses, se bem que no que diz respeito ao último a relação é de caráter negativo como veremos mais à frente.

Esses cinco personagens míticos têm uma relação muito estreita com as leituras épicas mais diletas do poeta. As principais *autoritates* nas quais ele se baseou para retomar a estória mitológica desses personagens passam necessariamente pelas grandes referências épicas de sua poesia, todas presente no *nobile castello*: Homero<sup>104</sup>,

<sup>103</sup> Apesar da relevância e caráter significativo dos poucos acenos dantescos a Platão e as suas doutrinas é sobretudo a tradição platônica, extremamente rica e complexa, a fornecer alguns dos elementos constitutivos da cultura de Dante, e a alimentar, amiúde de forma determinante, a sua inspiração poética. CRISTIANI, Marta. “Platone” In: **Enciclopedia dantesca**. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984. p 327.

<sup>104</sup> Homero é um caso à parte nesta seleção, porque apesar de Dante não ter tido contato com sua obra — todo o seu conhecimento sobre Homero se dá por via indireta — ele o exaltou a ponto de colocá-lo como principal poeta épico. Por isso resolvemos inseri-lo no grupo.

Virgílio, Ovídio, Lucano e Horácio. Dante-autor se sentia como herdeiro do legado destes poetas: “sì ch’io fui sesto tra cotanto senno”<sup>105</sup>.

Nós procuraremos nos voltar para os três primeiros da lista, mas de forma geral, pode-se dizer que a crítica não é concorde sobre o conhecimento que Dante tivesse das obras desses autores. Primeiro porque o acesso aos textos não era algo muito simples no tempo de Dante, depois porque ele esteve regularmente envolvido com outras ingerências do mundo laboral (soldado, político etc) que podem tê-lo afastado dessas leituras. Ele chegou a ser prior de Florença, função pública que não se alcança rapidamente. Ele não era pobre, mas também não era de família nobre para poder passar todo o tempo em meio aos livros. Por fim, a condição de exilado não está diretamente associada ao estudo regular e ininterrupto – muito embora, na *Vita Nuova* ele faça referência ao seu longo estudo e o *Convívio* seja indicativo de sua atividade intelectual. No *Paradiso* afirma o narrador: “l poema sacro [...] che m’ha fatto per molti anni macro”<sup>106</sup>. Ainda sobre o conhecimento dos clássicos acima mencionados, Emilio Pasquini não é de opinião muito favorável ao conhecimento de Dante em relação às obras clássicas, com exceção no que diz respeito ao conhecimento da *Eneida* e as *Metamorfoses*:

È noto, infatti, che Omero è filtrato fino a Dante solo grazie all'ammirazione che ne trapela negli scrittori latini, Virgilio e Cicerone in testa; che dell'opera di Orazio Dante conosce solo una piccola parte, segnatamente le *Epistole*; che, viceversa, egli ha letto, più o meno integralmente, l'Ovidio delle *Metamorfosi* e il Lucano della *Pharsalia*; che, infine, di Virgilio conosce più o meno *Bucoliche* e *Georgiche*, in modo totale l'*Eneide*.<sup>107</sup>

Homero, mesmo Dante não o tendo lido, não deixa de comparecer em toda a sua majestade. Este é um aspecto interessante, o

<sup>105</sup> “Eu era o sexto aos mais ali somando” - Inf. IV, 102;

<sup>106</sup> O poema sagrado (...) que me fez por muitos anos magro. Par. XXV, 1-3;

<sup>107</sup> É sabido que Homero é filtrado até Dante unicamente graças à admiração que transparece nos escritores latinos, Virgílio e Cícero principalmente; que da obra de Horácio, Dante conhece apenas uma pequena parte, marcadamente as *Epístolas*; que ele leu, mais ou menos integralmente, o Ovídio das *Metamorfoses* e o Lucano da *Farsália*; que, enfim, de Virgílio conhecia superficialmente as *Bucólicas* e *Geórgicas*, e em modo total a *Eneida*. In: Pasquini, Emilio. **Dante e le figure del vero: la fabbrica della Commedia**. Milano: Bruno Mondadori, 2001, p. 74.

fato de que Dante ofereça tanta nobilidade a um poeta que não tenha lido, ou mesmo que tenha uma leitura de segundo grau, pois as duas referências ao poeta da Guerra de Troia fazem dele o maior cantor das musas, tendo sido o poeta que mais se embebeu do leite vertido pelas musas (inspiração poética), “siam con quel Greco che le Muse lattar più ch'altri mai”<sup>108</sup> e que ainda está no limbo com uma espada em mãos, símbolo da poesia épica:

Lo buon maestro cominciò a dire:	O meu bom mestre prosseguiu,
«mira colui con quella spada in	falando:
mano,	“olha o que à mão aquela espada
che vien dinanzi ai tre sì come sire:	traz,
	à frente dos demais, como em
quelli è Omero poeta sovrano;	comando:
	é Homero, cantor alto e capaz;
	(Inf, IV, 85-88)

O terceiro poeta é Ovídio, do qual, nas *Metamorfoses*, Dante lê as estórias referentes aos cinco mitos elencados acima. Vale salientar que para o autor da *Commedia* as estórias eram verdadeiras, portanto histórias<sup>109</sup>. Estes personagens são tratados nas seguintes partes das *Metamorfoses*: Jasão (Libri VII, VIII), Teseu (Libri VII, VIII, XII, XV), Hércules (Libri VII, IX, XII, XIII, XV), Eneias (Libri XIII, XIV, XV,) e Ulisses (Libri XIII, XIV)<sup>110</sup>. Dante-narrador no XXV canto do *Inferno* disputa com Ovídio o talento poético realizando uma metamorfose; realiza-a entre os ladrões que se tornam serpentes, os quais, uma vez serpentes, retornam ao estado humano caso recebam uma picada de suas colegas:

Taccia di Cadmo e d'Aretusa <u>Ovidio</u> ,	Calem-se as artes pelas quais
ché se quello in serpente e quella in	Ovídio

<sup>108</sup> “estamos lá”, disse-lhe o guia, “ao lado/ do Grego na poesia preeminente,” - Purg XXII, 101-102

<sup>109</sup> Sobre a crença na veracidade dos mitos por parte de Dante-autor, ver: PADOAN, Giorgio. **Il pio Enea, l'empio Ulisse. Tradizione classica e intendimento medievale in Dante**. Ravenna: Lungo, 1977.

<sup>110</sup> Presença dos viajantes gregos nas *Metamorfoses* de Ovídio: Jasão (VII, 5, 26, 48, 66, 175, 397, VIII 302, 349) Teseu (VII, 404, 421, 433; VIII 263, 303, 547, 566, 726; XII 227, 356, 359, XV, 492, 856) Hércules (VII, 364, IX, 135, 256, 264, 278, 286, XII, 574; XIII, 23, 52; XV, 284), Eneias (XIII, 665; XIV, 78, 116, 156, 170, 247, 456, 588, 600, 603; XV, 437, 450, 762, 806, 861) e Ulisses (XIII, 6, 14, 18, 55, 62, 65, 83, 92, 240, 304, 305, 341, 387, 485, 712, 773; XIV 71, 159, 180, 192, 241, 290, 671).

fonte  
converte poetando, io non lo 'nvidio;

ché due nature mai a fronte a fronte  
non trasmutò sì ch'amendue le forme  
a cambiar lor materia fosser pronte.

em fonte fez, nem átimo, Aretusa  
e Cadmo transformou em triste  
ofício.

Como ali, não mostrou a sua musa  
duas raças diversas, frente à frente,  
tomarem uma da outra a forma  
infusa.

(Inf. XXV, 97-102)

Os cinco heróis aqui elencados têm um papel importante na *Commedia* pela representatividade de seus feitos, mais ainda pelos seus atos, que guardam alguma relação com a ideia de viagem. Este aspecto tem uma importância particular para nossa pesquisa, como se verá a seguir. Jasão, notabilizado pela tradição épica e dramática, uma vez que, após Eurípedes, foram escritas diversas versões de *Medeia*<sup>111</sup>. Dante destaca, dentre os feitos de Jasão, a viagem dos argonautas em busca do velocino de ouro. Este foi o maior trabalho de Jasão e simboliza a primeira viagem náutica da história, por isto no último canto do *Paradiso*, Dante-narrador o recordará dizendo:

Un punto solo m'è maggior letargo  
che venticinque secoli a la 'mpresa  
che fé Nettuno ammirar l'ombra d'Argo.

Um ponto só não é maior letargo  
que vinte e cinco séculos à  
empresa  
que fez admirar a sombra de  
Argos.

(Par. XXX, 94-96)

Teseu, segundo da lista, é também um personagem importante que destaca entre as suas proezas a morte do Minotauro, a luta contra os centauros no matrimônio de Piríto e também a catábase com a ajuda do mesmo Piríto em resgate de Proserpina. Este último feito, na realidade tentativa, que o aproxima da viagem do Dante-protagonista e do nosso estudo em particular. Dante chama a atenção para este personagem em alguns episódios da *Commedia*, dentre eles: as fúrias (Inf. IX, 52-54), o Minotauro (Inf. XII, 16-18) a luta com os centauros (Purg. XXIV, 123).

Sobre Hércules existem ao menos quatro importantes passagens na *Commedia* (Inf. XXV, 32, XXVI, 108, XXXI, 132, Par. IX, 101). Ele também fará as suas viagens, algumas associadas aos famosos doze trabalhos e uma outra que foi a *catabasi* ao *hades* para

---

<sup>111</sup> O drama *Medeia* trata dos dissabores advindos do desenlace matrimonial entre Jasão e Medeia.

libertar Teseu. Dante retoma de uma forma bela e concisa a sua luta com o gigante Caco, encerrando o trecho com um verso muito expressivo sobre a fúria do filho de Alcmena:

Lo mio maestro disse: «Questi è Caco,  
che, sotto 'l sasso di monte Aventino,  
di sangue fece spesse volte laco.

Non va co' suoi fratei per un cammino,  
per lo furto che frodolente fece  
del grande armento ch'elli ebbe a vicino;

onde cessar le sue opere bieche  
sotto la mazza d'Ercule, che forse  
gliene diè cento, e non sentì le diece».

“este é Caco”, explicou-me o  
mestre então,  
“que nas cavernas ermas do  
Aventino  
lagos verteu de sangue e de  
irrisão.

Outro que o dos irmãos foi seu  
destino,  
pelo furto que fez da grã manada,  
ao vê-lo perto, usando ardil  
supino.

Hércules lhe pôs fim a obra  
malvada  
com cem golpes de clava, e ele à  
ferida  
dos dez primeiros não sentiu mais  
nada.”

(Inf. XXV, 25-33)

Ulisses tem uma função particular na *Commedia*, tanto que quase um canto inteiro é-lhe dedicado. Seguramente, ao lado de Hércules e Aquiles, está entre os personagens mais famosos da mitologia grega e entre aqueles que tenham gerado um grande influxo na arte e na filosofia devido a sua exemplaridade simbólica e modelar tanto de homem solerte quanto de viajante. Cavalo e chamas caíram sobre Troia como presente seu.

Dante-autor, no XXVI canto do *Inferno* encontra Ulisses e Diomedes entre os conselheiros fraudulentos e solicita a Virgílio que o incite a contar o fim de sua história, sua última aventura, última viagem. Este é um expediente narrativo dantesco muito comum na *Commedia*: o autor se valia do fato de que a morte de algumas figuras da cultura ocidental seja desconhecida, quer sejam elas famosas ou não, e criava sua versão para os últimos momentos vivos daquela figura. Estes momentos estão sempre envoltos por uma densa carga dramática que os notabiliza entre os episódios mais famosos de toda a obra. Foi assim com Francesca da Rimini (Inf. V, 70-142), assassinada pelo cônjuge num lance súbito e desleal da traição; Ugolino della Gherardesca (Inf. XXXIII, 1-78), que morre junto com os filhos na torre da fome de Pisa; Buonconte da Montefeltro (Purg. V, 85-129), disputado entre um anjo e

um demônio as margens de um riacho; Pia dei Tolomei (Purg. V, 130-136) assassinada, provavelmente por seu marido, e, por fim, o filho de Laertes, morre em um naufrágio “com’altrui piacque” (como agradou a outrem).

Por último, deparamo-nos com Eneias que será para Dante-protagonista, a grande referência de justo viajante, aquele que leva a bom termo todas as suas empreitadas pela justiça que as referenda. Não que ele seja mais rememorado na *Commedia* que Ulisses, mas é nele, e não em Ulisses, que Dante-narrador-protagonista se inspira em sua viagem. Enéas é um sobrevivente da hecatombe troiana graças à ajuda, assim como Dante-protagonista, de uma divindade feminina (Afrodita/Vênus). Ele, junto com seu pai, filho e demais sobreviventes da cidade combusta, viajam em direção à península itálica e são responsáveis pela fundação mítica da cidade de Roma.

Em breve voltaremos a esses personagens sob uma sondagem mais precisa que se soma à precedente no intuito de destacar o papel que eles ocupam na *Commedia* em relação ao conceito de *Homo viator*.

Sobre esta perspectiva que não é apenas de uma viagem enquanto deslocamento, mas de uma viagem ascética, um *Itinerarium mentis in Deum*, um itinerário para a salvação no qual o viajante sempre traz entre seus suprimentos dois que não se esquecerá jamais o pão angélico (filosofia) e o leite das musas (poesia). Esse viajante por vezes se chama Ulisses, outras Dante, Paulo, Riobaldo, Ismael, mas será sempre conhecido como *Homo viator*.

Quando, anteriormente, referimo-nos aos poetas clássicos e às suas obras, esquecemos o principal em nossa pesquisa: Virgílio e a *Eneida*. A obra de Virgílio é seguramente a mais importante referência poética de Dante Alighieri. A *Eneida* é a principal obra sobre o tema da viagem de Enéas, citado um pouco acima. A *Eneida* foi a epopeia clássica mais lida durante o medievo. Dante-autor, em diversas passagens da *Commedia* procura aproximar-se do estilo de Virgílio, seja da *Eneida* (nos cantos iniciais do *Inferno*) seja das *Bucólicas* (nos cantos finais do Purgatório), ele escreve ainda algumas églogas a maneira do poeta mantuano.

Virgílio é o guia do Dante-protagonista por cerca de 65% da *Commedia* e do Dante-narrador ainda mais. Diversas são as paráfrases laudatórias por meio das quais Dante se refere ao seu guia: “tu se lo mio autore” (Inf. I, 85), “tu duca, tu signore, tu maestro” (Inf. II, 140), “l’altissimo poeta” (Inf. IV, 79), “mar di tutto il senno” (Inf. VIII), “tu che vinci tutte le cose” (Inf. XIV, 44), “Tu se’ signore [...] e sai quel che si tace” (Inf. XIX, 37-39), “el duca mio” (Purg. VIII, 88) “alto dottore”

(Purg. XVIII, 2), “più che padre” (Purg. XXIII, 4)<sup>112</sup>. O discurso de Dante-protagonista quando encontra Virgílio é um reconhecimento do quanto a sua poesia lhe foi importante:

«Or se' tu quel Virgilio e quella fonte  
che spandi di parlar sì largo fiume?»,  
rispuos' io lui con vergognosa fronte.

«O de li altri poeti onore e lume,  
vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore  
che m'ha fatto cercar lo tuo volume.

Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore,  
tu se' solo colui da cu' io tolsi  
lo bello stilo che m'ha fatto onore.

“Então, és tu Virgílio aquela,  
fonte  
que expande de eloquência um  
largo rio?”

— Perguntei-lhe baixando  
humilde a fronte.

“Dos outros poetas honra e  
desafio,  
valham-me o longo esforço e o  
fundo amor

que ao teu poema votei anos a fio.  
Na verdade, és meu mestre e meu  
autor;

ao teu exemplo devo,  
deslumbrado,  
o belo estilo que é meu só valor.  
(Inf. I, 79-86)

#### 1.4. O narrador-protagonista na *Commedia*

Tornando aos aspectos de composição da obra, constatamos que a presença do narrador-protagonista na *Commedia* lhe oferece, como em outras obras de viagem com a mesma característica, uma marca reflexiva particular. O fato de haver um Dante-protagonista e um Dante-narrador — ambos ficcionais, apesar de guardarem uma identidade homônima a do autor da obra — permite que, enquanto o personagem avança ou vacila em seu percurso, o narrador reflita ou faça digressões referentes ao momento vivido. Contudo, como o narrador e o personagem são duas imagens do mesmo protagonista, acrescente-se o aspecto de interação, compromisso e memória que interferem tanto no relato em andamento quanto nas reflexões que ele enseja.

O Dante-narrador apresenta-se como um narrador onisciente, contudo não antecipa os fatos, nem esclarece subitamente dúvidas que acompanham a personagem ao longo do trajeto. Apesar de o narrador

<sup>112</sup> “És (...) meu autor” (Inf. I, 85), “és tu o guia, meu senhor, meu mestre” (Inf. II, 140), “altíssimo poeta” (Inf. IV, 79), “mar de todo o saber” (Inf. VIII, 7), “tu que vences todas as coisas” (Inf. XIV, 44), “Tu és senhor [...] e sabes aquilo que não se diz” (Inf. XIX, 37-39), “o meu senhor” (Purg. VIII, 88) “alto doutor” (Purg. XVIII, 2), “mais que pai” (Purg. XXIII, 4).

deter todas as respostas, pelo fato de o relato ser narrado *a posteriori*, os esclarecimentos do leitor acontecem *pari passu* aos do personagem, ou seja, é no ato da leitura que evoluem em paralelo leitor e personagem.

Uma nuance particular desta relação narrador-protagonista é que não faltam passagens em que o Dante-narrador se compromete de tal forma com o relato que nos ministra que chega a se comover com ele. Essas passagens estão frequentemente indicadas pelo uso do advérbio “ancora” pela sua eficácia em associar tempos distintos, trazendo para o presente uma reminiscência do passado:

Tacendo divenimmo là 've spiccia  
fuor de la selva un picciol fiumicello,  
lo cui rossore ancor mi raccapriccia.

Em silêncio, chegamos à saída  
De um rio que de rubro se tingia,  
E a alma me fez, por sua cor,  
transida.  
(Inf. XIV, 76-78)

cominciò elli allor sì dolcemente,  
che la dolcezza ancor dentro mi suona.

começou ele assim tão docemente,  
que o doçura ainda dentro me soa  
(Purg. II, 112-113)

cotal son io, ché quasi tutta cessa  
mia visione, e ancor mi distilla  
nel core il dolce che nacque da essa.

assim sou eu, que quase toda finda  
minha visão, e ainda me estala  
no coração a doçura que dela nasce.  
(Par. XXXIII, 61-63)<sup>113</sup>

Uma característica da *Commedia* que alcança uma dimensão que se eleva com o avanço da leitura é o fato de que enquanto Dante-protagonista faz uma viagem pelo além, o Dante-narrador faz uma viagem através da escrita. A dificuldade em narrar poeticamente aquilo que o Dante-protagonista está vivenciando é tão elevada, pela singularidade da matéria abordada, que a própria escrita adota uma nuance de segunda viagem. Por isso, pode-se falar em ao menos duas viagens na *Commedia*, a viagem do personagem e a viagem da escrita. Desta forma, o narrador compara literalmente a sua escrita a uma viagem em direção a um “lungo mare”, viagem que quanto mais avança mais difícil se torna. Curiosamente, a viagem do personagem é inversamente proporcional a do narrador; pois a do primeiro tende a se tornar mais fácil à medida que ele avança em direção ao paraíso, ou seja, à redenção; já o segundo encontra tema sempre mais difícil à medida que avança, pois se há considerável dificuldade em tratar do inferno, que

---

<sup>113</sup> (grifo nosso)



não se dirá do paraíso, onde ocorre um deslocamento, um percurso ascensional sem ter um espaço físico que o situe. Viagem talvez imprópria a uma pequena barca ou a um inseguro navegante:

Ma chi pensasse il ponderoso tema  
e l'omero mortal che se ne carca,  
nol biasmerebbe se sott' esso trema:

non è pareggio da picciola barca  
quel che fendendo va l'ardita prora,  
né da nocchier ch'a sé medesmo parca.

mas quem pensar que é ponderoso  
o tema  
e débil o ombro que lhe está  
sujeito,  
a mal não levará, se ao cargo eu  
trema.

Não é para baixel pequeno e  
estreito  
O mar que a proa vai cortando  
agora,  
Nem para nauta a se poupar feito.  
(Par.XXIII, 64-69)

Embora estejamos reiteradamente nos remetendo ao Dante-protagonista e ao Dante-narrador, não há como separar com precisão os dois elementos da obra, uma vez que as digressões/reflexões (narrador) e os diálogos/percursos (protagonista) estão intimamente imbricadas, amiúde ocorrendo simultaneamente. Certamente há passagens nitidamente ocupadas pelo narrador, outra pelo personagem, mas essas são exceções dentro do conjunto da obra. Os críticos dantescos de maior projeção como Gianfranco Contini e Charles Singleton<sup>114</sup> deram particular contribuição a este tema, mas a discussão permanece aberta, por exemplo, Giuseppe Ledda afirma:

il narratore del poema è un narratore 'intrusivo': non si limita infatti a narrare la storia, ma interviene spesso con atti di commento, nei quale va oltre il compito istituzionale di narrare. Oltre a raccontare le vicende del protagonista, ambientate nel tempo narrato, cioè, nella primavera del 1300, il poeta-narratore fa riferimento alla propria attività di narrazione e di scrittura, collocata in un tempo successivo, e parla di sé in quanto narratore e poeta. È come se l'io' si sdoppiasse in io narrato e io narrante, o personaggio e poeta: quanto concerne il personaggio, e quindi la storia narrata,

<sup>114</sup> Ver SINGLETON, Charles. *La poesia della Divina Commedia*. Bologna: Il Mulino, 1978. CONTINI, Gianfranco. *Un'idea di Dante*. Torino: Einaudi, 2001.

è solidamente indicato attraverso i tempi verbali del passato, quanto riguarda invece il poeta, e quindi la narrazione della storia e la scrittura del poema, nei tempi del presente e del futuro. Si pensi per esempio al v. 10 del I canto: 'Io non so ben ridir com' i' v'intrai': nella prima ocorrência il pronome 'io' è soggetto di un verbo al presente, riferito all'attività di narrazione e scrittura ('so ridir'); nella seconda ocorrência 'io' è soggetto di un verbo al passato remoto, riferito a quanto avvenne al protagonista nel tempo in cui è ambientata la storia raccontata (v'intrai').<sup>115</sup>

A consideração de Ledda parece interessante, oferecendo um excelente exemplo que confirmaria seu argumento. Contudo, ao longo da obra, a situação não é sempre tão simples, muito pelo contrário. Seria ótimo que bastasse estar atento aos tempos verbais para distinguir personagem de narrador, mas a composição da *Commedia* é bem mais complexa, impossibilitando por vezes desatar estes nós. Por vezes a presença do narrador é súbita em meio a um diálogo ou a uma surpresa a ser vivenciada pelo personagem.

Há que se considerar que o narrador assume na obra a condição de poeta, por isso suas preocupações quanto à escrita, as suas digressões, o constante diálogo com poetas do passado e do “dolce stil nuovo”, ele, frequentemente, como todos os poetas, oferece reflexões sobre a vida e suas vicissitudes. O protagonista, por sua vez, comparece como um pecador irrecuperável, Dante Alighieri, que se torna peregrino do além como forma de se redimir de seus erros e oferecer um serviço à cristandade: expor as consequências de uma vida pecadora e o galardão de uma vida cristianamente virtuosa. Como se pode perceber, cada qual

---

<sup>115</sup> O narrador do poema é um narrador “intrusivo”: não se limita a narrar a estória, mas intervém constantemente com certos comentários, nos quais vai além das necessidades próprias da narração. Além de contar as vicissitudes do protagonista ambientadas no tempo narrado, isto é, na primavera de 1300, o poeta-narrador alude à própria atividade de narração e escrita, posta em um tempo sucessivo; e fala ainda de si enquanto narrador e poeta. É como se o “eu” se duplicasse em eu-narrado e eu-narrante, o personagem e o poeta: quanto concerne ao personagem, ou seja, à estória narrada, é indicado com precisão através dos tempos verbais no passado; por outro lado, quanto concerne ao poeta, logo, a narração da estória e a escrita do poema, os tempos verbais estariam no presente e futuro. Observe-se, por exemplo, o verso 10 do canto I: ‘Eu não sei bem recontar como eu entrei’ (Io non so ben ridir com' i' v'intrai): na primeira ocorrência o pronome “eu” é sujeito do verbo no presente, referindo-se a atividade de narração e escrita (sei recontar - ‘so ridir’); na segunda ocorrência, “eu” é sujeito do verbo no passado, referindo-se ao que ocorreu com o protagonista no tempo em que é ambientada a estória (entrei - v'intrai). In: LEDDA, Giuseppe. **Dante**. Bologna: Il Mulino, 2008, p. 74.

assume uma faceta da vida do Dante-autor, e seguem simultaneamente o itinerário de sua escrita ou a escrita de seu itinerário.

Um aspecto que tem uma relação direta com a noção de Dante-protagonista é que mesmo tendo encontrado diversas personalidades no além que fizeram parte do círculo de relações (Cavalcanti dei Cavalcante, Bruneto Latini, Filipo Argenti, o pai de Beatriz, Casella, Foresi Donati), tendo com elas travado colóquio seu próprio nome, Dante, não é citado. O vocábulo “Dante” quase não aparece na *Commedia*, apenas uma vez o é proferido. Causa estranheza um livro onde se encontram tantos personagens, não havendo canto sem colóquio, como Dante pôde dialogar sem jamais identificar-se nominalmente? Os conhecidos não proferem seu nome e os desconhecidos não o descobrem. Isso é interessante porque como nós já sabemos que aquele protagonista que caminha pelo além é Dante (seus leitores contemporâneos também o sabiam), ao longo da leitura não sentimos falta de seu nome. Isto se deve ao fato de o autor ter um controle tão elevado de sua obra e de sua escrita que compõe toda a trama na contínua reiteração desta ausência, ausência do próprio nome.

Uma possível explicação para essa opção seguida por Dante de não se fazer nominar em sua obra pode estar associada também aquele *topos* medieval da não composição de obras auto-referenciais, uma vez que estas poderiam implicar numa auto-propaganda que soaria um pouco asoberbada, com a exceção de casos extremos como o de santo Agostinho e de Boécio que precisaram nominar-se para servir de exemplo aos demais. Vejamos alguns trechos em que este expediente literário fica evidente. Primeiro, o encontro com dois bolonheses na vala dos hipócritas:

Poi disser me: «O Tosco, ch'al collegio  
de l'ipocriti tristi se' venuto,  
dir chi tu se' non avere in dispregio».

E io a loro: «I' fui nato e cresciuto  
sovra 'l bel fiume d'Arno a la gran  
villa,  
e son col corpo ch'i' ho sempre avuto.

Ma voi chi siete, a cui tanto distilla  
quant' i' veggio dolor giù per le  
guance?  
e che pena è in voi che sì sfavilla?».

“Toscano”, ouvi-os dizer, “que a  
confraria  
dos hipócritas tristes vens descendo,  
canta-nos quem és tu por fidalguia.”

Respondi-lhes: “Nasci e fui crescendo  
às margens do Arno, na famosa vila,  
e chego, o corpo meu inda mantendo.

Mas vós, quem sois, que aos olhos  
vos estila

o pranto, na aflição desesperada?  
E que castigo é o vosso, que cintila?”

E l'un rispuose a me: «Le cappe rance  
son di piombo sì grosse, che li pesi  
fan così cigolar le lor balance.

Frati godenti fummo, e bolognesi;  
io Catalano e questi Loderingo  
nomati, e da tua terra insieme presi

E um deles: “Esta túnica dourada,  
de chumbo que é, pesou-nos tanto às  
vezes,  
que fez ranger, pendente, a nossa  
ossada.

Frades gaudentes fomos, bolonheses:  
sou catalano; Londerigo aí vem;  
regemos tuas terras por uns meses,  
(Inf. XXIII, 91-105)

Deve-se considerar que os dois hipócritas deduzem que aquele que caminha é vivo e toscano pelo acento de sua fala, por isso, perguntam quem ele seja, como forma de confirmar suas suspeitas. E Dante responde sem nominar-se, não quem ele seja, mas de onde vem. E logo repassa a pergunta (*Ma voi chi siete*) e eles, que não foram saciados em suas indagações, dizem não apenas seu lugar de origem, mas também seus nomes. Como o autor confere vivacidade psicológica aos seus personagens, existem alguns que se irritam com ele, por não querer se identificar, como no purgatório, Guido del Duca:

onde vieni e chi se; ché tu ne fai  
tanto maravigliar de la tua grazia,  
quanto vuol cosa che non fu più  
mai». (Purg. XIV, 13-15)

Quem és e donde vens? Por que nos  
prende  
Pasma notando a Graça, que te ampara,  
Portanto que ninguém viu, nem  
compreende?”

Di sovr' esso rech' io questa persona:  
dirvi ch'i' sia, saria parlare indarno,  
ché 'l nome mio ancor molto non  
suona». (Purg. XIV, 19-21)

Este corpo dali conduzo lasso.  
Dizer quem sou discurso vão seria:  
Meu nome inda não soa em largo  
espaço.

ricominciò: «Tu vuo' ch'io mi  
deduca  
nel fare a te ciò che tu far non  
vuo'mi.

Pedes, que eu, pronto, quanto anelas  
faça  
A instância minha em pouco apreço  
tendo.  
(Pur. XIV, 77-78)

O colóquio é muito interessante, porque Guido do Duca e Rinieri da Calboli percebem que aquele ser vivente que percorre o purgatório não quer revelar seu nome, se bem que deseje que eles o

façam. Mas como eles já estão a caminho da beatitude e veem em Dante um agraciado, Guido da Duca revela seu nome e de seu companheiro. Por fim, o único e singular momento em que o nome “Dante” é ouvido na *Commedia*, proferido pela sua musa real e ficcional: Beatrice Portinari. Contudo, o nome do poeta é proferido em meio a uma reprimenda para que ele possa se confessar e purificar na senda da vida:

«Dante, perché Virgilio se ne vada,  
non pianger anco, non piangere ancora;  
ché pianger ti conven per altra spada».

“Não haja por Virgílio ir-se,  
desgosto;  
Não te entregues ao pranto agora, ó  
Dante;  
Por dor mais viva ao pranto sê  
disposto.”  
(Purg. XXX, 55-57)

Sobre a questão do nome, não se deve esquecer que a *Commedia* é uma obra que valoriza muito o vocábulo, porque através dele que se pode conhecer o mundo, porque nominar foi um dom ofertado pela divindade aos seres humanos, e pela carga simbólica que todo nome traz consigo<sup>116</sup>. Não se deve esquecer que em algumas passagens da *Commedia* um nome (ou outras unidades morfológicas) alcança uma importância determinante. São repetidos três vezes (como nos versos acima o verbo “pianger/prantear”). É assim no canto XXX do *Purgatorio*, do qual o trecho acima faz parte, em que há uma repetição em torno do sumo bem que o nome de Beatriz alude (Purg. XXX, 73: *Guardaci ben! Ben son, ben son Beatrice./ Olha-me bem! Eu sou, eu sou Beatriz!*)<sup>117</sup> e um outro sobre Virgílio,<sup>118</sup> no *Paradiso* encontramos a retomada desta repetição sempre associada a alguma finalidade espiritual importante, como quando Pedro se refere ao seu posto na cidade de Roma (Par. XXVII, 22-24: *quelli ch'usurpa il luogo mio, il luogo mio./ il luogo mio, che vaca nella presenza del figlio di Dio./ Quem, meu lugar na terra ora usurpando,/ meu lugar, meu lugar, vago em presença.*)<sup>119</sup> E, por fim, Cristo que é o título retomado três vezes

<sup>116</sup> Não se deve esquecer a importância dos nomes no debate medieval sobre a questão dos Universais, tomada pelos nominalistas.

<sup>117</sup> (grifo nosso)

<sup>118</sup> Mas aí! Virgílio havia se ausentado,/ Virgílio, o pai dulcíssimo e amoroso/ Virgílio, a quem por me salvar fui dado - Purg. XXX, 49-51;

<sup>119</sup> Recorde-se que esta trina repetição tem uma relação com todo o caráter ternário da *Commedia* (Deus trino, três partes, uso do terceto, três guias etc) e também com as três negações/confirmações de Cristo por Pedro narrada nos evangelhos.

em algumas oportunidades, e como não é um nome para exclamar em vão, como nenhum outro tem o seu valor, Dante frequentemente o escreve ao final do verso para repeti-lo apenas consigo mesmo, isto se pode observar em: Inf. XXXII 38, 40,42; Par. XII 71, 73, 75; Par. XIX 104, 106, 108; Par. XXIX 11, 13, 15, Par. XXXII, 83, 85, 87. A título de ilustração, vejamos o último exemplo:

ma poi che 'l tempo de la grazia venne, sanza battesimo perfetto di Cristo tale innocenza là giù si ritenne.	Mas nos tempos da graça, após chegados, Por merecer a salvação em Cristo Era mister que fossem batizados.
Riguarda omai ne la faccia che a Cristo più si somiglia, ché la sua chiarezza sola ti può disporre a veder Cristo».	Agora, fita o olhar que o olhar de Cristo Com tanta semelhança em si copia, Que neles podes ver o próprio Cristo. (Par, XXXII, 82-87)

E para encerrar a questão sobre o falar de si: o não referir-se a si mesmo em uma obra, era, também, uma convenção medieval, podendo-se ocorrer só em casos extremos. Sobre isso a crítica é bastante uníssona, também porque absorve a interpretação que o próprio poeta oferece sobre esta característica no primeiro tratado do *Convivio* e que aqui reproduzimos:

Veramente, al principale intendimento tornando, dico, come è toccato di sopra per necessarie cagione lo parlare di sé è conceduto: E in tra l'altre necessarie cagione due sono più manifesti. L'una è quando senza ragionare di sé grande infamia o pericolo non si può cessare; e allora si concede, per la ragione che de li due sentieri prendere lo men reo è quasi prender un buono. E questa necessitate mosse Boezio di sé medesimo a parlare, a ciò che sotto pretesto di consolazione scusasse la perpetuale infamia del suo esilio, mostrando quello essere ingiusto, poi che altro escusatore non si levava. L'altra è quando, per ragionare di sé, grandissima utilidade li segue altrui per via di dottrina; e questa ragione mosse Agostino nelle sue Confessioni a parlare di se, che per lo processo della sua vita, lo quale fu di non

buono in buono, e di buono in migliore e di migliore in ottimo, ne diede essempla e dottrina la quale per si vero testimonio ricevere non si potea. Per che si l'una e l'altra di queste ragioni mi scusa, sufficientemente lo pane del mio formento è purgato della prima sua macula. Movemi timore di infamia, e movemi desiderio di dottrina dare, la quale altri veramente dare non può.<sup>120</sup> (Conv. I, ii)

### 1.5. Viagem insólita: a ascese islâmica

Maomé, último profeta do Islã, religião surgida no século VII d.C., era árabe da tribo dos Coraixitas e passou boa parte de sua vida ligado ao comércio com as caravanas, que lhe permitiram conhecer Damasco, Jerusalém e ter conhecimento do Cristianismo através dos contatos que travou com os monges nestorianos. Com o passar do tempo Maomé inicia as suas pregações e conseguiu unificar a Península Arábica em torno da religião que ele começara a propagar. Extinguiu, assim, o politeísmo da Arábia, dando lugar a Alá como único e verdadeiro deus.

Segundo a tradição, no ano de 620, Maomé perde simultaneamente sua esposa e seu tio nas proximidades de Thâif. Na viagem de retorno converte um grupo de seres invisíveis que ficam maravilhados ao vê-lo salmodiar o *Alcorão*:

De volta a Meca, teve a visão famosa conhecida pelo nome de viagem noturna, isrl, e de ascensão, mi'râj: transportado até Jerusalém na égua alada Boraq conduzida por Gabriel, subiu, por uma escada de luz, das ruínas do templo até o trono divino. Esta visão cujo aniversário é celebrado a

---

<sup>120</sup> Verdadeiramente, ao principal entendimento tomando, digo que por causa necessária é lícito falar de si mesmo. E entre as causas necessárias, duas são mais evidentes. Uma é quando sem referir-se a si mesmo grande infâmia ou perigo pode causar; e assim se concebe que dos dois resultados tomando-se o menos danoso, é quase como escolher o bom. E esta necessidade moveu Boécio a falar de si mesmo que, sob o pretexto de consolação, defendesse-se contra a injustiça por detrás do seu exílio (provando que era injusto), uma vez que outro defensor não se levantava. Outra é quando refletindo sobre si, grandíssima utilidade traz para os outros no que diz respeito à doutrina, e esta razão moveu Agostinho nas suas *Confissões* a falar de si, que pelo processo da sua vida, a qual foi de não-bom a bom, e de bom a melhor, e de melhor a ótimo, deu-nos um verdadeiro exemplo quanto à doutrina, o qual não se poderia absorver sem um verdadeiro testemunho. Portanto, se sou contemplado por essas duas razões, suficientemente o pão do meu fomento é purgado da primeira mácula. Move-me temor de infâmia, e move-me desejo de dar testemunho da doutrina, o qual outros não podem oferecer. (Conv. I, ii)

27 de Rajeb é considerada como a data da prescrição das cinco orações cotidianas, deu azo a meditações místicas e a uma literatura inteira de descrições fantásticas dos céus e dos infernos, onde, como se sabe, o padre Asin Palacios procurou encontrar uma fonte da *Divina Comédia*<sup>121</sup>.

O “Domo da Rocha” em Jerusalém é justamente o lugar onde a égua Boraq deixou Maomé ao concluir a viagem noturna (*Isra*). Em seguida, o profeta ascende ao paraíso (*Miraj*), guiado por Gabriel e, logo após, desce aos infernos. Esses relatos podem ser encontrados tanto nos *Hadits* quanto no *Alcorão*. Elas estimularam a composição de uma série de obras/versões da ascensão do profeta, versões estas que devem ter chegado ao poeta da *Commedia*.

Miguel Asín Palácios<sup>122</sup>, seguindo o caminho de A. F. Ozanam e E. Blochet, encontrou relações de semelhança tão representativas entre a *Divina Commedia* e as versões do *Miraj*<sup>123</sup> e da *Isra* que quase se impõe a necessidade de confrontar as visões de Maomé com certos momentos da viagem dantesca pelo além-túmulo.

O arabista espanhol trabalha com duas versões do *Miraj* e duas da *Isra* além de uma versão que funde os dois relatos. Afora os relatos, foi dado destaque às obras do murciano Ibn-Arabi e de Abu Ma’arri como influenciadoras na composição da obra-prima de Dante:

E “La conclusione della ricerca dell’Asín verte sull’identificazione di tre tipi di grandi analogie tra il ciclo del *miraj* e la *Commedia*: di architettura dell’oltretomba, di decorazione topográfica, di simmetria di concezione, e, infine, analogie minori, di episodi e singole scene, che sarebbe troppo lungo elencare.”<sup>124</sup>

<sup>121</sup> DERMENGHEM, ÉMILE. **Maomé e a tradição islâmica**. Mestres Espirituais. Tradução de R. Flores Lopes. Rio de Janeiro: Editora Aguir, 1973, p. 35.

<sup>122</sup> Don Miguel Asín Palácios (1871-1944): Nascido em Zaragoza foi sacerdote, aluno da faculdade de Letras e Doutor desde 1896. Ocupou a cátedra de árabe em Madri, ingressou na Academia de História e Língua Espanhola, e dirigiu a Escola de Estudos árabes. Publicou: La escatología musulmana en la Divina Comedia, la Historia crítica de las ideas religiosas, El Islam cristianizado, Huellas del Islam etc.

<sup>123</sup> Uma das versões do *Miraj* que Dante pode ter tido acesso foi a de Ibn’Arabi na *Alquimia da felicidade perfeita* ou no *Livro da escada de Maomé* (Libro Scalae Machometti).

<sup>124</sup> SACCONI, Carlo (org.). **Libro Della Scala di Maometto**. Milano: Oscar Mondadori, 1999, p 184-5: A conclusão da pesquisa de Asín Palácios se encaminha na identificação de três macro-analogias entre o ciclo do *Miraj* e a *Comédia*: de arquitetura do além, de decoração



Como referência de algumas dessas semelhanças destacaremos três momentos, sendo um no *Inferno*, um no *Purgatorio* e um no *Paradiso* que configuram as três instâncias do além danteano. Numa das versões do *Miraj* aparece a seguinte passagem:

Y miré el primer piso de ellos [de los siete] y he aqui que el era el piso de los reos de pecados mortales. Y vi em él setenta mares de fuego, y em cada una de sus playas uma **ciudad de fuego**, y em cada ciudad setenta mil habitaciones ígneas, conteniendo cada uma setenta mil cajás de fuego, em las que estaban encarcelados hombres e mujeres.<sup>125</sup>

É possível observar nesta “cidade de fogo” uma antecipação da cidade de Dite apresentada no VIII canto da *Commedia*:

Lo buon maestro disse: «Omai, s'appressa la città c'ha nome <b>Dite</b> , coi gravi cittadin, col grande stuolo».	“E o bom mestre me disse: “Prenuncia-figliuolo, Se agora <b>Dite</b> , a cidade que habita Culposa gente e infernal companhia”.
---	---

E io: «Maestro, <b>già le sue meschite</b> là entro certe ne la valle cerno, vermiglie come se di foco uscite fossero». Ed ei mi disse: «Il foco eterno ch'entro l'affoca le dimostra rosse, come tu vedi in questo basso inferno».	E eu: Mestre, <b>já aparece a sua mesquita</b> , Que tanto fulge nesse vale averno, Que de fogo candente me suscita a imagem”. E ele a mim: “O fogo eterno Que lá chameja é que vermelha fá-la Aos olhos teus nesse baixo inferno”. (Inf. Cant VIII – vers 67-75)
---	---

Vale destacar que, caso Dante tenha se utilizado dessa passagem do *Miraj* para compor a cidade de Dite, ele se aproveitou

---

topográfica, di simetria de concepção e, enfim, micro-analogias, de episódios e cenas específicas, que seriam excessivamente longas para elencar aqui.

<sup>125</sup> PALACIOS, Miguel Asin. *La Escatología Musulmana en la Divina Comedia*. Madrid: Hiperión, 1978, p. 435: Observei o primeiro dos sete terraços e eis que era o lugar dos danados que cometeram pecados mortais. Nele vi setenta mares de fogo, e em cada uma de suas praias uma cidade inflamada, e em cada cidade setenta mil habitações ígneas contendo setenta mil caixas de fogo cada uma. Homens e mulheres estavam presos nessas caixas.

deste modelo para fazer uma denúncia contra o próprio Islã, pois a “cidade” de Dante possui todas as casas em forma de mesquita, como deixa explícito o verso em italiano. De maneira que Dante estaria se apropriando de um modelo islâmico para criticar a religião de Maomé, afirmando que o templo onde os muçulmanos vão encontrar com o seu Deus é idêntico às edificações penais do inferno.

Para o *Purgatorio*, temos a passagem da mulher desfigurada, que na tradição islâmica se coaduna com a velha que vem tentar Maomé. Referimo-nos à visão alegórica da velha que se oferece ao profeta em meio a sua viagem, figura que Gabriel interpreta como símbolo da tentação no mundo:

Mahoma ve una mujer que, aunque carece, por sua vejez, de todos los atractivos naturales de la seducción, intenta, sin embargo, atraerle hacia si, invitándole a desviarse del camino con halagueñas palabras y con gestos seductores, además de ocultar bajo espléndidos adornos los estragos que la edad hizo en su belleza. Mahoma pregunta a Gabriel quién sea aquella mujer; pero su guía y mentor rehusa contestarle entonces y le invita a que reanude la marcha. Solo más tarde le da la interpretación de lo que há visto: la vieja seductora es un símbolo o alegoría del mundo, que se ha adornado com aquellos hermosos vestidos para seducir al Profeta; si éste se hubiese detenido en su marcha y desviado de su ruta, el pueblo musulmán habría también preferido la felicidad terrena a la futura de la bienaventuranza.<sup>126</sup>

Essa passagem pode ser comparada com os seguintes momentos do *Purgatorio* em que Dante se encontra com uma mulher decrépita que pretende tentá-lo, assim como a anterior fez ao profeta

---

<sup>126</sup> PALACIOS, *Op. cit.*, p. 63-64: Maomé vê uma mulher que ainda carece de todos os atrativos naturais da sedução, apesar disto ela o atrai convidando-lhe a desviar-se do caminho com algumas palavras e com gestos sedutores, além de ocultar sob esplêndidos adornos, os estragos que a idade fez com sua beleza. Maomé pergunta a Gabriel quem é aquela mulher, porém seu guia e mentor se recusa a explicar-lhe, convidando-o a retomar a marcha. Só mais tarde o anjo oferecerá a explicação do que Maomé havia visto: a velha sedutora é um símbolo alegórico do mundo que se adorna com aqueles maravilhosos vestidos para seduzir o profeta. Se este houvesse se recusado à marcha e desviado da rota, o povo muçulmano haveria também preferido a felicidade terrena em detrimento da futura bem-aventurança.

Maomé, mesmo sabendo que nessa passagem há ainda uma alusão ao canto das sereias presente da *Odisséia*:

mi venne in sogno <u>una femmina</u> balba, ne li occhi guercia, e sovra i piè distorta, con le man monche, e di colore scialba.	Em sonho <u>uma mulher</u> me foi mostrada, Com olhos vesgos, voz tartamudeante, Coxa e maneta, a face descorada.
---	--

Io la mirava; e come 'l sol conforta le fredde membra che la notte aggrava, così lo sguardo mio le facea scorta	Fitei-a; e como à luz do sol radiante Se vai um corpo gélido animando, Assim, de meu olhar ali diante,
--	--

la lingua, e poscia tutta la drizzava  in poco d'ora, e lo smarrito volto, com' amor vuol, così le colorava.	Desprendeu-se-lhe a língua, e o busto inflando, Ela se ergueu, no rosto macilento Um súbito rubor se demonstrando.
---	---

Poi ch'ell' avea 'l parlar così disciolto, cominciava a cantar sì, che con pena <u>da lei avrei mio intento rivolto.</u>	E recobrado já da voz o alento, Começou a cantar, de vida cheia <u>Destarte me prendendo o pensamento.</u>
---	--

«O Virgilio, Virgilio, chi è questa?», fieramente dicea; ed el venìa con li occhi fitti pur in quella onesta.	“O Virgílio, Virgílio, é ela, então?” — como em clara censura perguntou ao poeta, que a fitava em compunção.
---	--

L'altra predea, e dinanzi l'apria <u>fendendo i drappi, e mostravami 'l</u> <u>ventre;</u> <u>quel mi svegliò col puzzo che</u> <u>n'uscìa.</u>	Alçando a mão, a veste a outra rasgou, <u>E o ventre lhe exhibiu, de que saía</u> <u>Fétido odor que, então me despertou.</u>
---	---

«Vedesti», disse, <u>«quell'antica strega</u> <u>che sola sovr' a noi omai si piagne;</u> vedesti come l'uom da lei si slega.	“Viste”, tornou-me, “ <u>a feiticeira</u> <u>crassa,</u> <u>Razão do pranto que se escuta adiante;</u> Mas viste como o mal se lhe rechaça.
---	--

Bastiti, e batti a terra le calcagne; li occhi rivolgi al logoro che gira lo rege eterno con le rote magne».	Que isto te baste! Vamos, pois, avante: Olha para o alto, onde se move i gira A esfera que nos chama irradiante!” (Purg. Canto XIX, Vers 7-18, 28-32,58-63).
--	---

Para findar a exposição de símiles, temos no *Paradiso* o encontro com Adão, prenunciado já em Maomé com o *Miraj*, eis a passagem:

Es el primero [encuentro] el de Adán, a quien interroga sobre la paternidad de unos versos que se le atribuyen. Adán afablemente le contesta, para hacerle ver lo inverosímil de tal atribución, puesto que, si bien es cierto que su lengua primitiva fué la arábica, mientras vivió en la tierra, cambió su lengua originaria por la siríaca, y sólo recobró aquélla cuando, en premio de su penitencia, fué trasladado, después de morir, al cielo; ahora bien, el sentido de los versos árabes que se le atribuyen supone que fueron pronunciados por él viviendo en la tierra, donde sólo em siríaco de expresó. El viajero todavía conversa con Adán sobre análogos temas literarios, hasta que reanuda su marcha, y, después de encontrar un delicioso jardín en el que unas maravillosas serpientes le dirigen la palabra, llega por fin a los muros del paraíso.<sup>127</sup>

Quando Dante se encontra com Adão, ele apresenta questionamentos semelhantes aos de Maomé, em especial no que diz respeito à língua que se falava no Éden:

Tu vuogli udir quant' è che Dio mi puose ne l'eccelso giardino, ove costei	Indagas quando foi que Deus me abriu Os olhos no jardim, de onde a esta escada
a così lunga scala ti dispuose,	A dama peregrina te subiu;
e quanto fu diletto a li occhi miei,	E quando lá fiquei, de alma inebriada;

---

<sup>127</sup> PALACIOS, *Op. cit.*, p. 107: O Profeta encontra Adão a quem interroga sobre a paternidade de uns versos que se lhe atribuem. Adão afavelmente o contesta para fazer-lhe ver o inverossímil de tal atribuição, pois se é certo que a língua falada no paraíso foi a arábica, desde que, por sua culpa, foi exilado do paraíso e veio para a terra trocou sua língua originária pela siríaca e somente recordou aquela quando finda a sua penitência regressou aos céus. Retomando a questão dos versos árabes que se lhe atribuem, supõe que foram pronunciados por ele enquanto viveu na terra, de maneira que foram proferidos em siríaco. Maomé conversa com Adão sobre semelhantes temas literários, até que retoma sua marcha. Depois de encontrar um delicioso jardim em que umas maravilhosas serpentes lhe dirigem a palavra, chega por fim aos muros do Paraíso.

e la propria cagion del gran disdegno,  
e l'idioma ch'usai e che fei.

La lingua ch'io parlai fu tutta spenta  
innanzi che a l'ovra inconsummabile

fosse la gente di Nembròt attenta:

Opera naturale è ch'uom favella;

ma così o così, natura lascia  
poi fare a voi secondo che v'abbella.

Mais o porquê de minha decadência;  
E que língua inventei, então falada.

A língua que eu falava se extinguiu  
Antes que o rei Nemrod a  
interminável

Obra pusesse a mão, como se viu;

Que o homem fale por Natura é  
posto;

Mas o jeito em que fale, ela o confia  
À sua própria escolha e próprio  
gosto.

(Par. canto XXVI, ver 109-114, 124-6, 130-2)

Pensando como estes paralelos estabelecidos por Palácios determinaram a consolidação de um novo campo para os estudos danteanos, faz-nos pensar que ainda pode haver elementos obscuros na *Commedia* por ser descobertos e que o sentido desta obra pode variar ao longo dos séculos.<sup>128</sup> Como afirma Jauss, para que se concretize no presente o sentido de uma obra é preciso que na atividade da “Hermenêutica Literária [...] se reconstrua o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores de tempos diversos”<sup>129</sup>. No caso dos estudos danteanos, 1919 representa um ano importante, quase um divisor de águas, quanto ao sentido da *Commedia* como obra comunicante com o mundo islâmico.

Antes de Asin Palácios lançar sua obra em 1919, as discussões em torno da relação entre Dante e o Islã eram muito pontuais e se relacionavam explicitamente às personagens do mundo muçulmano presentes na *Commedia*: Maomé, Ali, Saladino, Averróis, Avicena. Raríssimas são as exceções que precedem a obra de Palácios no que diz respeito a outros elementos menos evidentes da cultura islâmica na *Commedia*, nesse âmbito tiveram destaque os trabalhos do Abade Juan Andrés (Séc. XVIII), A. F. Ozanam (segunda metade do Século XIX) e E. Blochet (início do Século XX). Poucos dantólogos italianos, como Bruno Nardi, construíram um juízo favorável à obra do arabista

<sup>128</sup> Sobre a variação de sentidos recebidos pela *Commedia* ao longo dos séculos, ver. CAPACCI, Bruno (org.). **Dante oscuro e barbaro**. Roma: Carocci, 2008.

<sup>129</sup> JAUSS, Hans Robert. ‘A Estética da Recepção: Colocações Gerais’. IN: **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Lima, Luis Costa (org.) Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 46.

espanhol. Esse juízo favorável pode ser observado no pensamento de Maria Corti, quando afirma que:

Per mio conto son disposto ad ammettere, in tese generale, che Dante avesse alle dottrine filosofiche e delle leggende islamiche un'assai maggior conoscenza che non si creda di solito dai dantisti. (CORTI, 2003, p. 266)<sup>130</sup>

A obra de Palácios surgiu num período em que se preparava o aniversário do sexto centenário de morte de Dante Alighieri (1921) e como a possibilidade de uma filiação muçulmana em elementos da cultura européia foi algo sempre rechaçado, pois o mouro, o sarraceno, o muçulmano e o árabe sempre foram “o outro”, que precisava ser distanciado da cultura Ocidental, e de repente se insurge Palácios dizendo que um dos grandes símbolos da civilização cristã ocidental está impregnado pela cultura islâmica. Isto causou uma situação de desconforto, para dizer o mínimo, entre os críticos do poeta florentino, em especial os italianos.

Para Palácios é como se a obra de Dante fosse plena de *não-ditos*<sup>131</sup> onde se escondem elementos muçulmanos tirados das lendas do *Miraj* e da *Isra*, como também da obra de alguns sufis como Ibn-Arabi e Ibn alma'arri. Uma prova contundente de que a obra de Palácios não foi bem aceita pelos dantólogos é o fato de que ela começou a ser traduzida ainda em 1919 para o italiano por Benedetto Neri. Na Itália, em 1921 vivia-se o sesquicentenário do poeta, portanto, período propício à publicação de obras estrangeiras de crítica danteana; ainda assim, A *Escatologia Muçulmana na Divina Comédia* só viria a ser publicada em italiano na década de 90, ou seja, mais de 70 anos após o seu aparecimento.

A obra de Palácios realmente não correspondia ao *horizonte de expectativas* dos estudiosos de Dante, inclusive até dos medievalistas, pois em obras como as de Ernst Robert Curtius (*Literatura Européia e Idade Média Latina*) e do historiador Jacques Le Goff (*O Nascimento do Purgatório*) não aparecem referências à obra de Palácios. Mas, embora

<sup>130</sup> “De minha parte, estou disposto a admitir, em termos gerais, que Dante tinha das doutrinas filosóficas e das lendas islâmicas um conhecimento bastante maior do que os dantistas costumam imaginar”.

<sup>131</sup> “‘Não-dito’ significa não manifesto em superfície, a nível da expressão: mas precisamente são estes elementos não-ditos que devem ser actualizados a nível da actualização do conteúdo.” ‘O Leitor Modelo’ IN: Eco, Umberto. **Lector in Fabula: leitura do texto literário**. Tradução de Mário Brito. Lisboa: Presença, 1979, p. 54.

os medievalistas e dantólogos, em sua maioria, não tenham acolhido a obra do estudioso espanhol, os arabistas a tomaram como grande referencial de pesquisa e fonte para novos trabalhos. Miguel Asín Palácios se tornou um dos mais bem sucedidos arabistas europeus no Séc. XX, não apenas por sua *Escatologia*, mas pelas demais obras que publicou.<sup>132</sup>

Contudo, com o passar dos anos, a obra de Palácios passou a ter uma melhor receptividade. Isto porque algumas de suas hipóteses passaram a ser confirmadas pelas pesquisas que iam paulatinamente se sucedendo. De modo que hoje já é comum ocorrerem eventos, inclusive na Itália, para discutir a relação entre Dante e o Islã.

Retomando as especulações sobre a relação *Commedia*-Islã, pode-se afirmar que temos poucos indícios sobre o contato de Dante com a cultura muçulmana, um deles contrário a esse possível contato: o poeta não sabia árabe. Apesar disso, através de diversos canais, ele pôde ter conhecimento das obras referentes ao *Miraj* e ao *Isra*. O contato entre Dante e o Islã pode ter se dado por vários meios: Escola de tradutores de Toledo, cruzadas, comércio, Brunetto Latini, Boaventura de Siena, corte de Frederico II, contato com judeus etc. Afora essa pluralidade de elementos que indicam esta possível ligação (Dante-Islã), ainda complementa Maria Corti:

Il Duecento è un secolo particolarissimo nella cultura italiana, perché è un secolo in cui i rapporti fra il mondo cristiano e il mondo musulmano si fanno molto più stretti, per tutta l'area mediterranea. E questo si deve soprattutto a un evento storico e alla grandezza di due personaggi che hanno dominato il Duecento, che sono Federico II, imperatore re di Sicilia e Alfonso decimo il Savio.<sup>133</sup>

Vejamos a plausibilidade de cada elemento citado. No comércio e nas cruzadas ocorreu necessariamente um contato direto entre cristãos e muçulmanos, e apesar de parecer, em princípio, que

<sup>132</sup> Dentre as obras de Palácios, podemos destacar: *El Islam cristianizado. Vidas de Santones andaluces: la "Epistola de la santidad" de Ibn arabi de Murcia. La Espiritualidad de Algazel y su sentido cristiano*

<sup>133</sup> “O Século XII é particularíssimo na cultura Italiana porque é um século no qual as relações entre o mundo cristão e o mundo muçulmano se tornam muito mais estreitas em todo o Mediterrâneo. E isso se deve sobretudo a um evento histórico e à grandeza de duas personagens que dominaram aquele século, que foram Frederico II, imperador da Germânia e rei de Sicília e Afonso X (O Sábio)” In: Entrevista a Maria Corti: [http://www.miserabili.com/archives/2003/11/maria\\_corti\\_dan.html](http://www.miserabili.com/archives/2003/11/maria_corti_dan.html)

esses foram apenas encontros violentos no intuito de tomar a terra santa, com as cruzadas muito pôde o Ocidente conhecer dos costumes e modos de vida dos povos muçulmanos. E, no caso do comércio, que já se estabelecia há muito tempo em todo o Mediterrâneo, no século XII era singrado continuamente por frotas tanto árabes quanto de genoveses e venezianos, frotas que se comunicavam, de maneira que navios venezianos aportavam em cais árabes.

Os judeus, devido ao fato de estarem estritamente ligados ao comércio e por serem um povo itinerante, faziam a ponte entre os dois mundos (Oriente – Ocidente), levando e trazendo mercadorias, tapetes, especiarias e por que não dizer, manuscritos e livros como os *haditis* que continham a lenda do *Miraj*. Afora isso, vale salientar que por ser um povo dado a frequentação de terras estranhas (itinerantes), os judeus se tornaram grandes políglotas e tradutores facilitando a troca cultural.

Um caso exemplar da presença muçulmana na Europa em geral, e na Itália em particular, foi a fundação da corte árabe de Frederico II no sul da península Itálica e na Sicília. Em sua corte, Frederico II reuniu pensadores, cientistas, artistas e escritores de todo o mundo muçulmano tornando-a um centro de produção e disseminação do conhecimento árabe no Ocidente. Ainda sobre a representatividade dessa corte para a divulgação da cultura árabe na Itália, afirma Palácios:

En la universidad de Nápoles, fundada por él [Frederico II] em 1224, consiguió reunir una rica y selecta biblioteca de manuscritos árabes; hizo traducir las obras de Aristóteles e Averroes, enviando ademas copias a Paris e Bolonia para su difusion. [...] Em la misma corte de Federiconació la escuela poética siciliana, la primeira que uso la lengua vulgar y de la que arranca la tradición de la literatura nacional de Itália.<sup>134</sup>

Outro momento singular da inter-relação entre a cultura cristã e a islâmica se deu com a fundação da Escola de Tradutores de Toledo, por Afonso X (o sábio), que fez convergir para a cidade de Toledo pensadores árabes, judeus e cristãos de todo o mundo conhecido,

---

<sup>134</sup> PALACIOS, Miguel Asín. **La Escatología Musulmana en la Divina Comedia**. 4ª edição, Madri: Hipérion, 1984, p. 364: Na Universidade de Nápoles, fundada por [Frederico II] em 1224, conseguiu-se reunir uma rica e seleta biblioteca de manuscritos árabes; traduziu-se as obras de Aristóteles e Averróis, enviando cópias a Paris e Bolonha para sua difusão. [...] Na mesma corte de Frederico nasceu a Escola poética siciliana, a primeira a fazer uso da língua vulgar e que iniciou a tradição da literatura nacional italiana.



em especial da Andaluzia, para realizar a tarefa de traduzir para o latim e línguas vulgares (castelhano, toscano, catalão etc) todo o conhecimento árabe e grego que os muçulmanos possuísem. Para a Escola de Toledo convergiu grande parte dos pensadores europeus de então, entre os quais tem destaque para nosso debate: Boa Ventura de Siena e Brunetto Latini<sup>135</sup>. Eles podem ter transmitido na Península Itálica a tese da proibição da passagem pelo Estreito de Gibraltar.

Boa Ventura de Siena traduziu para o latim, e divulgou na Itália, o *Libro Scalae Machometti*<sup>136</sup> (Livro da Escada de Maomé), obra que une as visões do *Miraj* e da *Isra* – livro que Asín Palácios não chegou a verificar em suas pesquisas, mas que só vem a confirmar sua hipótese de conhecimento por parte de Dante das tradições muçulmanas.

Afora Boa Ventura de Siena, Brunetto Latini foi quase um arabista italiano tendo em vista a quantidade de conhecimento árabe que empregou na composição de seu *Tesouro*, enciclopédia que possuía grande parte do saber muçulmano divulgado no mundo cristão até o Século XIII. Além disso, Brunetto foi uma figura essencial no desenvolvimento intelectual de Dante, como o próprio autor destaca quando o encontrou no *Inferno*:

Se fosse tutto pieno il mio dimando,	“Fosse a prece que ergui correspondida”,
Rispuos’io lui, voi non sareste ancora	tornei-lhe, “e aqui não te veria agora,
de l’umana natura posto in bando;	à margem posto da terrena vida.
ché’n la mente m’é fitta, e or m’accora,	Vivo em minha lembrança se demora
la cara e buono imagine paterna	o caro e grato vulto teu paterno,
di voi quando nel mondo ad ora ad ora	quando a mim, lá em cima, hora por hora,

m’insegnavate come l’uom s’eterna:      mostravas como o ser se torna eterno:

---

<sup>135</sup> Brunetto Latini (1220-1294): Enciclopedista, poeta e retórico florentino, fez parte do grupo dos guelfos, foi Prior em Florença e encaminhado numa missão à Toledo para pedir apoio a Afonso X (o Sábio) contra os guibelinos. Não conseguiu sensibilizar o rei e quando retornava à Itália soube que os guibelinos haviam tomado o poder na cidade, por isso permaneceu em Paris, onde escreveu o *Tesouro*. Foi uma figura muito importante na formação intelectual de Dante, como o próprio deixou claro na *Commedia*.

<sup>136</sup> É um livro no qual se narra a viagem de Maomé ao além-túmulo (Paraíso e Inferno) acompanhado pelo arcanjo Gabriel. Primeiro vão ao Paraíso e depois ao Inferno: o Purgatório não integra a religião árabe (de modo que essa instância não aparece), mas Dante toma na formação do Purgatório elementos desse livro.

e quant'io l'abbia in grado, mentr'io vivo  
 convien Che ne la mia língua si scerna.  
 e quanto em nosso mundo te prezei  
 Em tom proclamarei atento e terno.  
 (Inf. canto XV, Vers 79-87)

Em vista disso, é muito provável que, devido ao contato de Brunetto com a Escola de Toledo e a cultura muçulmana, ele tenha feito contato com Boaventura de Siena, e sugerido a Dante a leitura do *Livro da Escada*, tendo em vista a proximidade temática com o livro que o poeta viria a compor.<sup>137</sup> E a esse respeito, complementa o arabista italiano Carlos Saccone:

[...] a noi sembra almeno “ragionevole” concedere che il contributo musulmano alla grande architettura della *Commedia* non possa ritenersi limitato, come pudicamente asseriva il nostro Cerulli, a una colonnina ‘ornamentale’; forse, per rimanere nella medesima metáfora architettonica, è licito pensare che il cristianissimo edificio del capolavoro dantesco nasconda, sepolto sotto la lussureggiante decorazione, più di un architrave di provenienza moresca.<sup>138</sup>

Em vista do exposto, torna-se quase que necessário considerar a possibilidade de que Dante tenha travado um contato, ao menos indireto, com a cultura islâmica, pois, entre povos que mantêm relações comerciais, sempre há um processo maior ou menor de trocas culturais, lembrando que o Mediterrâneo funcionava como este espaço de troca que de certa forma interligava os povos às suas margens.<sup>139</sup> Talvez haja algo da tradição árabe na “doutrina que se oculta nestes meus versos, sob um véu pagão”, como escreve o poeta.<sup>140</sup>

<sup>137</sup> A este respeito ver a entrevista de Maria Corti.

<sup>138</sup> SACCONI, Carlo (org). **Libro della scala di Maommetto**. Milano: Oscar Mondadori, 1999, p. 220: [...] nos parece ao menos plausível conceber que a contribuição muçulmana à grande arquitetura da *Comédia* não deve ter se limitado, como pudicamente asseverava Cerulli, a uma pequena coluna ornamental; talvez, para retomar a mesma metáfora arquitetônica, é lícito pensar que o cristianíssimo edifício da obra-prima dantesca esconda mais de um architrave de proveniência mourisca”.

<sup>139</sup> A este respeito, ver a coletânea de estudos sobre o Mediterrâneo realizada por Fernand Braudel, em especial: BRAUDEL, Fernand. **Os Homens e a herança no Mediterrâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

<sup>140</sup> O voi ch'avete li'ntelletti sani,/ mirate la dottrina que s'asconde/ sotto'l velame de li versi strani. (Inf. Canto IX, Vers. 63-65)

### 1.6. *Homo viator*

Agora nos dirigimos para o cerne de nossa pesquisa, seu tema no âmbito mais profundo, o “*Homo viator*”. Como afirmamos na introdução, o “*Homo viator*” é um conceito que detinha um significado muito preciso no medievo:

*Homo Viator* - Nella mentalità e nelle teologia medievale, termine che allude alla condizione esistenziale del uomo (*status viatoris*), considerato come straniero sulla terra, impegnato nel cammino che dal peccato originale lo condurrà alla restaurazione della sua incorruttibile umanità alla fine dei tempi. L'estraneità al mondo e l'alienazione simboleggiano l'uomo peccatore, nella sua imperfetta condizione legata alla caduta di Adamo, alla carne, alla storia. Il pellegrinaggio diviene così emblema per eccellenza del cammino del'uomo verso la salvezza e allegoria della esistenza umana.<sup>141</sup>

Essa concepção foi muito importante ao longo da Idade Média e embora se coadune com diversas nuances de nosso estudo, partimos de uma outra concepção, isto é, de uma noção diversa de *homo viator* que não contradiz a primeira, mas a amplia e estende para outros povos e âmbitos da experiência humana eliminando sua relação de exclusividade com a figura do peregrino. A noção de *homo viator* aqui trabalhada tem início no Ocidente com a patrística na tardoantiguidade e permanece atuante até os tempos modernos.

Para nós, na impossibilidade de encontrar um termo mais adaptado, o *Homo viator* sintetizaria a tentativa de harmonizar/integrar tradições culturais distintas — no caso de Dante a Greco-latina (pagã) e a tradição bíblica (hebráico-cristã). Esse conceito tem origem na necessidade humana de compreender aspectos da realidade aos quais o

---

<sup>141</sup> *Homo Viator* - Na mentalidade e na teologia medieval, termo que alude à condição existencial do homem (*status viatoris*), considerado como estrangeiro sobre a terra. Este se empenha no caminho que do pecado original o conduza à restauração da incorruptibilidade humana no fim dos tempos. A estrangeiridade ao mundo e a alienação simbolizam o homem pecador, na sua imperfeita condição ligada à queda de Adão, à carne, e à história. A peregrinação torna-se assim emblema por excelência do caminho do homem para a salvação e alegoria da existência humana. In: **Enciclopedia del Medioevo**, Milano: Le Garzanti, 2007, p. 1612.

seu aparato teórico não dá conta, daí a tentativa de percorrer outras tradições fundindo-as aquela do ser que questiona. Esses dois aspectos: pensamento itinerante (por embeber-se de diversas culturas) e tentativa de fusão/integração de tradições distintas são as duas faces de nosso “*Homo viator*”, as quais podem ser observadas tanto na *Divina Commedia* quanto no *Grande sertão: veredas*.

Os sábios dos primórdios da história cristã (Patrística) procuraram fazer uma aproximação entre a “verdade cristã” e o pensamento grego como forma de conferir notabilidade e substrato racional à sua fé. Assim, iniciou-se um processo de estreitamento entre as duas tradições buscando encontrar correspondências entre a *Sagrada escritura* e os escritos poético-filosóficos clássicos. As analogias estavam centradas nos textos bíblicos que possuem uma carga simbólica que permitisse alguma relação com a filosofia e a poética clássica: o livro de Jó, Êxodo, Salmos, os livros de Salomão, e livro dos profetas para o *Velho Testamento*; os evangelhos, o *Apocalipse* e, acima de todas, o epistolário paulino para o *Novo Testamento*.

Com o avanço deste processo, as comparações se concentraram sobre certos passos e personagens bíblicos e pagãos. Começaram a fazer relações entre Cristo e Teseu<sup>142</sup>, Cristo e Hércules<sup>143</sup>, aproximações entre o texto sobre *Verbum (logos)* divino de João I, com a teoria das ideias de Platão, o êxodo hebraico e as viagens épicas etc. Encontraram ainda similaridade entre Cristo e um dos principais mitos da Grécia clássica: Ulisses. Sobre esta relação afirma Giuseppe Bonfrate:

A questo proposito va preso in considerazione il modello letterario al quale, per quanto discusso e contrasto, un alessandrino del III secolo non poteva che rifarsi: Ulisse. Il popolo d’Israele è ‘nello spazio di lotta dove colpisce i viene colpito’, e come l’eroe di Omero per ricongiungersi alla vera patria, ‘l’eredità vera’, deve essere disposto ad attraversare ‘il mare salato che rappresenta i flutti e le tempeste della vita’ e a camminare anche ‘sugli scorpioni’, perché la ‘conquista della perla di gran valore’ che è Cristo (*Ev. Matth.* 13, 45) chiede di mettere a rischio

<sup>142</sup> Sobre a relação Cristo-Teseu, ver: PADOAN, Giorgio. **Il pio Enea, l’empio Ulisse. Tradizione classica e intendimento medievale in Dante**. Ravenna: Lungo, 1977, p. 136.

<sup>143</sup> Sobre a relação Cristo-Hércules, ver: GAETA, Franco: “L’avventura di Ercole” In: **Rinascimento**. Firenze: Sansoni, Anno V, Numero 2, 1954, p. 227-260.

ogni cosa e sé stessi (cf. *Ep. Phil.* 3,8). Ulisse, assurto nella mentalità ellenistica a simbolo, e pensato come prototipo dell'uomo che deve mettersi in viaggio per rispondere alla sete di conoscenza, viene avvicinato e respinto dai cristiani attraverso molteplici, contrastanti riletture.<sup>144</sup>

Houve também uma tentativa de compreensão da *Bíblia* por meio de um instrumental teórico pagão que se desenvolveu concomitante às relações entre Cristo e os heróis clássicos. No início destes trabalhos, destacam-se os “platônicos cristãos de Alexandria”, em especial, Clemente e Orígenes, que adaptaram o método alegórico de interpretação da *Bíblia* elaborado por Filão de Alexandria. Este método consistia em procurar significados escondidos sob a narrativa bíblica, ou seja, ler à margem do sentido literal dos episódios bíblicos uma mensagem escondida por Deus na representatividade daqueles eventos.

Esta leitura foi desenvolvida também graças ao influxo das cartas de São Paulo, onde ele interpretava a vida do Nazareno como cumprimento das profecias do *Antigo Testamento*; o próprio Jesus já esboçava algo neste sentido segundo os quatro evangelhos, colocando-se como aquele que veio para confirmar as palavras dos profetas, que afirmavam que da raiz de Davi surgiria o salvador:<sup>145</sup> “Invenit Philippus Nathanael et dicit ei: ‘Quem scripsit Moyses in Lege et Prophetas invenimus, Iesum filium Ioseph a Nazareth’”.<sup>146</sup>

Embora os evangelhos já assinalem nesta direção, é o epistolário do “vaso d’eleição” que oferecerá o substrato para esta

---

<sup>144</sup> A este propósito seja tomado em consideração o modelo literário ao qual, mesmo discutido ou contrastado, um alexandrino do III século não poderia deixar de reportar-se: Ulisses. O povo de Israel é “no espaço de luta em que atinge e sofre revezes” como o herói de Homero em regresso à verdadeira pátria, “a verdadeira herança”. Este povo deve estar disposto a atravessar “o mar salgado que representa os fluxos e as tempestades da vida” e até a caminhar “sobre os escorpiões”, porque a conquista da pérola de grande valor” que é Cristo (Mat XIII, 45) solicita que se ponha em risco todas as coisas (Filip. III,8). Ulisses — elevado a símbolo na mentalidade helenística e pensado como modelo do homem que deve se por em viagem para responder à sede de conhecimento — vem aproximado e rejeitado pelos cristãos através de múltiplas e contrastantes leituras. In: BONFRATE, Giuseppe. “Origene: viaggio di parole”. In: **Viaggio dell'anima**. Padova: Fondazione Lorenzo Valla/Arnoldo Mondadori editrice, 2007, p. 468.

<sup>145</sup> Estas referências proféticas estão presentes nos livros de *Isaias*, *Ezequiel*, *Daniel*, *Jeremias* e nos *Salmos* de Davi.

<sup>146</sup> Filipe encontrou Natanael e lhe disse: “Encontramos aquele de quem escreveram Moisés, na Lei, e os profetas: Jesus, o filho de José, de Nazaré. **Ev. João I, 45**, In: **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 1991, p. 1385.

leitura da *Bíblia* em retrospecto, ou seja, a leitura do *Antigo Testamento* como anúncio do novo, um trecho particular sobre esta ideia encontramos na *Epístola aos gálatas*:

Dicite mihi, qui sub lege vultis esse: Legem non auditis? Scriptum est enim quoniam Abraham duos filios habuit, unum de ancilla et unum de libera. Sed qui de ancilla, secundum carnem natus est; qui autem de libera, per promissionem. Quae sunt per allegoriam dicta; ipsae enim sunt duo Testamenta, unum quidem a monte Sinai, in servitute generans, quod est Agar. Illud vero Agar mons est Sinai in Arabia, respondet autem Ierusalem, quae nunc est; servit enim cum filiis suis. Illa autem, quae sursum est Ierusalem, libera est, quae est mater nostra;<sup>147</sup>

Esta interpretação “per allegoriam dicta” de São Paulo se desenvolverá ao longo da Idade Média — coligada à noção aqui estudada de “Homo viator” — chegando até Dante. Nessa leitura confluíram elementos tanto da tradição bíblica que através de Paulo de Tarso já ofereciam qualquer indício (cfr. Atos XVII, 23), quanto da filosofia neoplatônica de Plotino. Essa leitura alegórica da *Bíblia* que em si mesma apresenta uma estrutura de origem cultural híbrida será desenvolvida na exegese medieval dos “quatro sentidos da escritura”, dos quais já demos algumas indicações na introdução. Dentre estes sentidos, o anagógico realizado mediante uma leitura figural do *Velho Testamento* em relação ao *Novo*, como também de ambos em relação à Jerusalém Celeste, é analisado por Erich Auerbach no ensaio *Figura*, em que ele afirma:

A profecia figural implica a interpretação de um acontecimento mundano através de um outro; o primeiro significa o segundo, o segundo preenche o primeiro. Ambos permanecem acontecimentos históricos; ainda assim, vistos deste ângulo,

---

<sup>147</sup> Dizei-me, vós que quereis estar debaixo da Lei, não ouvís vós a Lei? Pois está escrito que Abraão teve dois filhos, um da serva e outro da livre. Mas o da serva nasceu segundo a carne, o da livre, em virtude da promessa. Isto dito em alegoria. Elas, com efeito são as duas alianças; uma, a do monte Sinai, gerando para a escravidão: é Agar (porque o Sinai está na Arábia), e ela corresponde à Jerusalém de agora, que de fato é escrava com seus filhos. Mas a Jerusalém do alto é livre, e esta é nossa mãe. *Gálatas* IV, 21-26, In: *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 1991, p. 1503. (grifo nosso)

contêm algo de provisório e incompleto; um remete ao outro e juntos apontam para algo no futuro, algo que está para vir, que será o acontecimento real, verdadeiro, definitivo. Isso não é verdade apenas em relação à prefiguração do Velho Testamento, que aponta para a encarnação e a proclamação do evangelho, mas também para aqueles acontecimentos recentes, pois eles também não são o preenchimento derradeiro, mas trazem em si mesmos uma promessa do fim dos tempos e do verdadeiro reino de Deus. [...] na interpretação figural o fato está subordinado a uma interpretação que já está plenamente garantida desde o começo: o acontecimento passa a ser definido segundo um modelo ideal que é um protótipo situado no futuro e imitado pelas figuras (lembremo-nos do termo *imitatio veritas* [imitação da verdade]) evoca noções platônicas. Isto nos conduz para mais longe ainda. Pois cada modelo futuro, embora incompleto como história, já está preenchido por Deus e já existe eternamente em Sua providência.<sup>148</sup>

Um aspecto particular da leitura alegórica foi permitir desde o início uma aproximação entre filosofia clássica (neoplatônica) e exegese bíblica (cristã) da qual os “quatro sentidos da escritura” são o resultado mais conhecido; mas também a leitura da poesia clássica como uma manifestação da providência divina em um “sensus subtilior”, ou seja, mais profundo. Dante é um herdeiro desta leitura que se pode refletir no uso do êxodo na *Commedia* acompanhado de suas possíveis interpretações escatológicas. Esta leitura é aplicada por Dante-autor a uma obra da tradição clássica, a *Eneida* de Virgílio, disto se pode deduzir como Dante oferece sempre um mesmo olhar agregador em que confluem a tradição bíblica e a clássica.

A *Eneida* goza de uma constante leitura por parte dos clérigos medievais<sup>149</sup>. As leituras, de todo modo, eram ordenadas segundo a relação do leitor com os *Commenti all'Eneide* de Fulgencio —

<sup>148</sup> AUERBACH, Erich. **Figura**. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997, p. 49-50.

<sup>149</sup> Sobre a leitura da *Eneida* por parte dos clérigos e teólogos medievais, ver: LUBAC, Henri de. “Virgílio filósofo e profeta” In: **Esegesi Medioevale: I quattro sensi della scrittura**. Milano: Jaca Book, Vol 4, 2006, p. 288-323.

*l'Expositio vergilianae continentiae* do século VI no qual se destacam alusões a Cristo, à crucificação e à Virgem — de Bernardo Silvestre — *Commentum Bernardi Silvestris super sex libros Eneidos Virgilio* do século XII que oferece uma interpretação de caráter moral da *Eneida*, mas sem desconsiderar qualquer aspecto de inspiração divina. Ambos os comentários apresentavam uma marca de ordem cristão-platônica que influenciou na interpretação da obra durante o medievo, como nas palavras de Giorgio Padoan:

L'Eneide in cui, soprattutto per il libro sesto, l'interpretazione escatologica medievale vedeva fuse altissima esperienza letteraria e narrazione di fatti storicamente avvenuti, magistero poetico e rivelazione divina (anche se si riteneva che Virgilio l'avesse accolta inconsapevolmente e frammentariamente, come era accaduto per la quarta Egloga).<sup>150</sup>

Exceto estes aspectos, era comum na Idade Média, inclusive por parte do clero (não obstante a crítica de São Jerônimo), o uso da técnica dos “*centoni*”, que seria tomar de empréstimo versos de uma obra para se escrever uma outra, ou seja, transmitir os versos de um livro para outro em processo de composição. Devido a esse uso, Virgílio tornou-se uma grande mina onde todos encontravam material para suas composições; assim, a história de Cristo e o *Velho Testamento* foram narrados em palavras e estilo virgiliano, mas “il genere trovava la sua giustificazione in una lodevole intenzione pedagogica: *Virgilium cecinisse loquar pia munera Christi*.”<sup>151</sup> Por isso, não se pode esquecer que Virgílio, Ovídio e Davi estavam entre os poetas mais amados do medievo.<sup>152</sup>

---

<sup>150</sup> PADOAN, Giorgio. **Il pio Enea, l'empio Ulisse. Tradizione classica e intendimento medievale in Dante**. Ravenna: Lungo, 1977, p. 62: A *Eneida*, sobretudo no livro sexto, na interpretação escatológica medieval apresentava a fusão de uma altíssima experiência poética com a narração de fatos historicamente futuros, magistério poético e revelação divina (também considerando que Virgílio o tivesse apreendido inconscientemente e fragmentariamente, como ocorreu na ‘Quarta Egloga’).

<sup>151</sup> LUBAC, Henri de. **Esegesi Medievale. I quattro sensi della scrittura**. Vol 17, 18, 19, 20. Milano: Jaca Book, 2006 p 303: (o gênero encontrava a sua justificação em uma louvável intenção pedagógica: Direi que Virgílio cantou os pios dons de Cristo)

<sup>152</sup> Sobre a importância de Virgílio e Ovídio no medievo, ver: CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura Europeia e Idade média latina**. Tradução de Teodoro Cabral. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.



Il Virgilio dei chierici medievali è al contempo uno e quadruplice. Lo scrittore pagano che a volte è maledetto e di cui quasi sempre si diffida, messo all'inferno pur tenendo gran conto della sapienza, in certi momenti, come presto vedremo, è anche il profeta che la fede cristiana può annettersi; ma è ancora, e in maniera più abituale, il poeta soavemente umano che si legge 'con infinito piacere', che si vorrebbe gustare sempre senza rimorsi, al quale non si smette di ispirarsi.<sup>153</sup>

Por fim, Virgílio teve uma importância basilar para o medievo em geral e para Dante, em particular (por isso sua escolha como guia), por compor uma obra que teve uma relação direta com a fundação da cidade de Roma; seria fácil encontrar um aspecto providencial em sua poesia, mesmo porque a cidade de Roma faz parte da teodiceia cristã e, por fim, mas não menos importante a historicidade da sua escrita que o liga à leitura figural da *Bíblia* que foi elaborada por seus leitores medievais. Esses dois elementos trazem consigo uma predisposição da obra para receber uma grande fortuna crítica no medievo e apresentam um sintoma daquela tendência aqui definida como *Homo viator*, por apresentar-se como ponte entre duas tradições. Por isto, Henri de Lubac chama a atenção para a sua particularidade em relação às demais *autoritates* da poesia clássica:

Nell' *Eneide* c'è qualcosa che lontanamente la imparenta tutt'intera alla Bibbia e che, sentito confusamente dagli allegoristi della tradizione cristiana, doveva destare la loro simpatia. Il tipo stesso del suo simbolismo non è più quello del pensiero classico.[...] Nell' *Eneide* le cose vanno diversamente. Non è un mito alla maniera di Prometeo, né un dramma alla maniera dell'avventura di Edipo, né una epopea alla maniera dell' *Iliade*. Tutto è considerato *sub specie storiæ*. Tutto vi è legato "ad un tempo

---

<sup>153</sup> LUBAC, Henri de. **Esegesi Medievale. I quattro sensi della Scrittura**. Milano: Jaca Book, 2007, p. 299: O Virgílio dos clérigos é, ao mesmo tempo, uno e quádruplo. O escritor pagão que por vezes é tido como maldito e do qual quase sempre se desconfia, posto no inferno mesmo tendo grande consciência de sua sabedoria. Em certos momentos, como logo veremos, é também o profeta que a fé cristã pôde assimilar. Mas é ainda, e em maneira mais habitual, o poeta suavemente humano que se lê "com infinito prazer" no qual nos deveríamos deleitar sem remorso e em quem nunca se deixa de encontrar inspiração.

irreversibile e, “man mano che il tempo passa, le tappe ulteriore danno un senso a quelle che le precedono”. Da un capo a l’altro dei suoi dodici canti, il lettore si trova quindi “sollecitato a prendere coscienza che in ogni istante della narrazione che gli è presentata, il destino romano, quello del mondo in cui egli stesso, lettore, vive, era in questione. *Tantae molis erat Romanam condere gentem...*, questa affermazione all’inizio del poema e, in seguito, ripresa cento volte sotto forme diverse, lo carica, in ciascuno dei suoi episodi, della presenza di tutta la storia che deve venire” – anche, per dei cristiani, di tutta la storia futura della Roma Cristiana.<sup>154</sup>

Como a *Eneida* teve toda esta importância para o medievo, alguma coisa haverá para o seu protagonista: Eneias. Já oferecemos algumas indicações sobre ele junto a Teseu, Hércules, Jasão e Ulisses. Em alguns momentos da exegese medieval cada um destes compareceu como *figura* di Cristo (não se deve esquecer que todos eles têm seus trabalhos associados a viagens): Teseu, o homem que vai a Creta para libertá-la da opressão do Minotauro, Cristo o salvador que vem libertar os povos da opressão do pecado; Jasão, que faz a viagem em busca do velocino de ouro, simboliza o homem que vaga pelo mundo em direção ao seu galardão celeste (salvação); em Hércules, segundo Giorgio Padoan:

Alcmena è Maria Vergine, la lotta di Ercole con Acheloo è il combattimento di Dio col demonio, nell’episodio di Nesso e Deianira Ercole è Cristo

---

<sup>154</sup> LUBAC, Henri de. **Esegesi Medievale. I quattro sensi della Scrittura**. Milano: Jaca Book, 2007, p. 321-322: Na *Eneida* há alguma coisa que a aproxima por inteiro da *Bíblia* e que, sentida confusamente pelos exegetas alegóricos da tradição cristã, deveria despertar a sua simpatia. O seu tipo de simbolismo não é mais aquele do pensamento clássico. [...] Na *Eneida* as coisas ocorrem diversamente. Não é um mito à maneira de Prometeu, nem um drama nos moldes da aventura de Édipo, nem uma epopeia como a *Ilíada*. Tudo é considerado *sub specie storie*. Tudo está ligada “a um tempo irreversível” e, “a medida que o tempo passa, as etapas posteriores oferecem um sentido para aquelas que a precederam”. De um ponto a outro dos seus doze cantos, o leitor se encontra, assim, “solicitado a tomar consciência que em cada instante da narração que lhe é apresentada, o destino romano, aquele do mundo no qual ele mesmo, leitor, vive, estava correndo risco. *Tantae molis erat Romanam condere gentem...* (tão difícil era fundar a geração romana...) Esta afirmação no início do poema é, em seguida, retomada cem vezes sob forma diversa, ou imantada em cada um dos seus episódios na presença de toda a história que estava por vir — também para os cristãos, de toda a história futura da Roma cristã.

che libera l'anima del peccato, e che poi abbandona la Sinagoga (Deianira) per la chiesa (Iole); ed ancora [...] particolarmente nell'episodio della morte e dell'assunzione al Cielo.<sup>155</sup>

Não é simplesmente para demonstrar erudição que Dante retoma esses personagens, ou mais precisamente seus feitos ao longo da *Commedia*. Os leitores medievais, haja vista o seu contingente diminuto, já estavam acostumados a ler na tradição clássica qualquer similitude com a história cristã, como já temos indicado. É de considerar, sobre isto, a presença de espaços geográficos míticos na *Commedia* (Dite, Flagetonte, Estige, Aqueronte, Lete, Cocito); espaços percorridos pelos cinco heróis aqui retomados; assim como os monstros por ele combatidos aparecem como demônios: primeiramente porque Dante acreditava que os mitos clássicos realmente haviam existido e também porque assim como os mitos eram associados a Cristo, os monstros mitológicos poderiam facilmente ser associados aos inimigos da cristandade: a carne, o mundo e o maligno. De maneira que na *Commedia* temos: a Medusa (Inf. IX, 52), o Minotauro (Inf. XII, 12-25), Cérbero (Inf. VI, 13-32; IX, 98) e a Sereia (Purg. XIX, 19, XXXI, 45) como exemplos desta apropriação.

Eneias e Ulisses merecem uma observação simultânea e destacada dos demais pela sua importância no âmbito da *Commedia* como obra onde ganha força a noção de “Homo viator” aqui desenvolvida. Bem, Dante-autor toma estes dois personagens como contrapontos um do outro, antípodas, como recorda o título da obra de Giorgio Padoan (*Il pio Enea, l'empio Ulisse*) aqui sempre retomada. Dante vê em Ulisses a natural tendência humana ao conhecimento (Purg. XXI, 1 - *La sete natural che mai non sazia*; a sede natural, que não sacia) realizada sem a ajuda divina, e em Eneias a mesma tendência, mas agora com o respaldo e apoio da divindade. Por isso, o Dante-protagonista se espelha em Eneias e o Dante-narrador percorre toda a *Commedia* reiterando que a sua viagem não é como a de Ulisses, mas também urdida pela providência (*necessità 'l ci 'nduce, e non diletto*)<sup>156</sup>.

<sup>155</sup> Alcmena é a Virgem Maria, a luta de Hércules com Aquelao é o combate de Deus com o demônio, no episódio de Nesso e Dejanira, Hércules é Cristo que liberta a alma do pecado, e que em seguida abandona a sinagoga (Dejanira) pela Igreja (Iole); e ainda (...) particularmente no episódio da morte e da assunção aos céus. In: PADOAN, Giorgio. **Il pio Enea, l'empio Ulisse. Tradizione classica e intendimento medievale in Dante**. Ravenna: Lungo, 1977, p. 139.

<sup>156</sup> “Necessidade o induz, e não defeito.” - Inf. XII, 87.

Também o Dante-narrador reconhece o aspecto providencial da pessoa de Eneias em relação à fundação da cidade de Roma. No *Convivio*, o autor vê Eneias como contemporâneo de Davi e com um papel semelhante no âmbito da providência:

È scritto in Isaia: “Nascerà virga de la radice di Iesse, e fiori della radice salirà”; e Iesse fu padre del Davide. E tutto questo fu in un temporale, che Davide nacque e nacque Roma, cioè che Enea venne di Troia in Italia, che fu origine della cittade romana, sì come testimoniano le scritture. Perche assai è manifesto la divina elezione del romano imperio, per lo nascimento de la santa cittade che fu contemporaneo alla radice de la progenie di Maria<sup>157</sup>. (Conv. IV, v)

Boa parte da crítica do século XX reconheceu no Dante-protagonista uma forte identificação com Ulisses, em função da sua relevante presença no canto XXVI e pelo fato do Dante-narrador fazer diversas associações ao “folle volo/ louco voo” ao longo da *Commedia* (inclusive antes do Canto XXVI). A maioria apresenta o sintagma “folle” como referência indissociável da empresa de Ulisses (Inf. I, 26; II, 35, VIII, 91, XXVI, 125, XXXIV, 70; Purg. I, 130-133; XIX, 22, Par. XIII, 136-138, XXIII, 67-69, XXVI, 62-63, XXVII, 82-83). Mas o Dante-narrador se identifica com Ulisses apenas em modo negativo, como um exemplo a não ser seguido. Na realidade, quando lemos o canto XXVI do *Inferno* somos nós, leitores, que nos identificamos com Ulisses e não o Dante-protagonista.

A não-identificação entre Dante-protagonista e Ulisses pode ser percebida pelas palavras secretamente irônicas de Virgílio no Canto XXVI e pelo fato de que não há nenhuma identificação catártica entre a narrativa de Ulisses e o Dante-protagonista como amiúde ocorre e que o Dante-narrador sempre faz questão de transmitir. O Dante-narrador não faz nenhuma consideração sobre sua reação ao longo da exposição de Ulisses, ele não empalidece, não cai, não sua, não grita e seguramente não sofre. Bem diferente da experiência de Ugolino ou Francesca. As

---

<sup>157</sup> Está escrito em Isaías: “nascerá uma vara do tronco de Jessé, e uma flor da raiz sairá”; e Jessé foi pai de Davi. E tudo isto foi em um mesmo tempo, que Davi nasceu e nasceu Roma, isto é, que Eneias veio de Troia para a Itália. O que resultou na origem da cidade romana, assim como relatam as escrituras. Porque é bastante conhecida a eleição do império romano, pelo nascimento da santa cidade que foi contemporânea à raiz da progênie de Maria. (Conv. IV, v)

palavras irônicas com as quais Virgílio solicita que Ulisses conte a sua estória são as seguintes:

«O voi che siete due dentro ad un  
foco,  
s'io merita di voi mentre ch'io vissi,  
s'io merita di voi assai o poco

O vós que vejo neste exílio alpestre,  
num fogo só, se algo vos mereci  
quando, na glória do viver terrestre,

quando nel mondo li alti versi scrissi,  
non vi movete; ma l'un di voi dica  
dove, per lui, perduto a morir gissi».

vossos feitos em versos referi,  
paraí um pouco! E um dentre vós nos  
diga  
onde se achava ao aportar aqui!”  
(Inf. XXVI, 79-82)

Quando Virgílio escreve “os altos versos”, Ulisses sempre é negativamente caracterizado e a isto, Dante-autor, como grande conhecedor da *Eneida*, não poderia ter passado despercebido: *Eneida* canto II, 90 *pellacis Ulixi*; II, 97-98 *hinc semper Ulixes criminibus terrere novis* 97-98; II, 164 *scelerum inventor Ulixes*; II, 261 e 762 *dirus Ulixes*; III, 273 *saevi Ulixi*; III, 613 e 619 *infelicis Ulixi*; IX, 602 *fandi fictor Ulixes*). Após essa lista de “pequenas elegias” a Ulisses, pode-se ter ideia de que quando Dante-autor colocou aquelas palavras supracitadas na voz do poeta-guia, não foi para louvar Ulisses, mas para desprezá-lo ironicamente. No sentido inverso está a percepção de Eneias na *Commedia*, sempre associado aos bons sentimentos, sempre firme, sempre constante, quase um cristão.

Na composição da *Commedia* existem outros elementos que indicam uma forte presença da noção de “Homo viator”. O poeta procura sempre aproximar elementos cristãos a elementos pagãos (clássicos), como quando Beatriz no canto XXXII do *Purgatorio* explica a viagem do poeta ao paraíso com o uso de um léxico que retoma a ideia da Roma imperial: *e sarai meco sanza fine cive/ di quella Roma onde Cristo è romano*.<sup>158</sup> Ou quando no *Purgatorio* alternam-se elementos clássicos e bíblicos na representação dos exemplos de pecados e bênçãos: no canto X com a escultura em baixo relevo dos episódios da vida de Davi (versos 55-69) e de Trajano (73-93), no XII Saul, Roboão, Ninrode, Briareu, Timbreu, Níobe; no canto XIII, as frases da cultura grega e bíblica que voam no ar e representam a bondade humana e, por fim, no canto XVIII onde as almas cantam exemplos de punição sofrida

<sup>158</sup> Em breve deixarás esta região, por ficares comigo na Roma onde Cristo é cidadão. Purg. XXXII, 101-102; (grifo nosso)

pelos hebreus no *Êxodo* e pelos companheiros de Eneias (que preferiram permanecer na Sicília) em função das suas preguiças:

Di retro a tutti dicean: «Prima fue  
morta la gente a cui il mar s'aperse,  
che vedesse Iordan le rede sue.

“Avante!” os dois no couce vêm dizendo  
os que se abrir o mar viram, morreram,  
a herança do Jordão não recebendo.

E quella che l'affanno non sofferse  
fino a la fine col figlio d'Anchise,  
sé stessa a vita sanza gloria  
offerse».

“E os filhos de Anquises não quiseram  
seguir até seu fim na árdua jornada  
fama e glória por gosto seu perderam.”  
(Purg. XVIII, 133-138)

O *Purgatorio* apresenta também outros dois momentos muito indicativos desta tendência dantesca de comunhão cultural, por exemplo, no canto XXII quando Estácio diz que se tornou poeta e cristão lendo a IV *Égloga* de Virgílio (*Per te poeta fui, per te cristiano*)<sup>159</sup>; e ainda quando no canto XXVI do *Purgatorio* Matelda diz que os poetas do passado que cantaram o parnaso, talvez fossem inspirados por Deus quando o sonharam, mas na realidade aquilo que viam como parnaso era o jardim edênico:

Quelli ch'anticamente poetaro  
l'età de l'oro e suo stato felice,  
forse in Parnaso esto loco sognaro.

Poetas que cantavam de ouro a idade  
e sua dita em Parnaso, certamente  
sonharam desta instância a felicidade.  
(Purg. XXVIII, 139-141)

Esses momentos se repetem no *Paradiso* e são indicativos do vívido interesse de Dante como poeta e como cristão de integrar as duas culturas, aquela da mais alta poesia com a da mais alta espiritualidade, segundo seu crivo particular. Ainda no *Paradiso* ele mantém o *topos* da invocação (I, 13-21), mas não apenas as musas, aqui ele invoca Apolo,

<sup>159</sup> Purg. XXII, 64-73: Ed elli a lui: «Tu prima m'inviasti/ verso Parnaso a ber ne le sue grotte,/e prima appresso Dio m'alluminasti.//Facesti come quei che va di notte,/che porta il lume dietro e sé non giova,/ma dopo sé fa le persone dotte,//quando dicesti: 'Secol si rinnova;/ torna giustizia e primo tempo umano,/e progenie scende da ciel nova'.//Per te poeta fui, per te cristiano. Tradução de Cristiano Martins: “Primeiro”, disse Estácio “tu me deste/ do Parnaso a beber na doce/ e de Deus santa luz ver me fizeste// Hás sido como à noite o guia insonte,/ que leva à luz, mas o seu bem não prova, e aqueles serve, de quem vai na frente// Quando disseste – “o século se renova,/ volta a justiça/ volta a idade de ouro, E progênie do céu descende nova.// Por ti ganhei a fé, de vate o louro.

Deve-se recordar que o modo como Estácio se refere a Virgílio quando o encontra é o semelhante ao de Dante no *Inferno* (I, 82-87).

ainda aqui, em meio aos beatos, ele se compara a Jasão (II, 16-18), ainda aqui, diante do próprio Deus, ele recorda a viagem dos argonautas (XXXIII, 94-96) ainda aqui, é ele a personificação do “Homo viator”.

Dante, na composição da *Commedia* como obra que representasse alegoricamente a história da redenção humana, absorveu conjuntamente a tradição bíblica do *Êxodo* e a tradição épica da viagem marítima como substrato da sua viagem para o paraíso. Dialogou com essas tradições e através delas pôde levar a fim seu objetivo: *discriber fondo a tutto l'universo, / né da lingua che chiami mamma o babbo*.<sup>160</sup> E se como personagem-peregrino ele realiza um segundo *êxodo*, traspassado com a ajuda divina, como narrador-viajante toma para si todos os trabalhos dos heróis clássicos, vencendo com a ajuda de Virgílio, ou seja, da poesia.

Quando Dante-autor escreveu a *Commedia*, procurou ao máximo mesclar no seu interior elementos cristãos e pagãos, bíblicos e platônicos, clássicos e hebraicos como forma de realizar aquilo que nenhum outro tinha feito antes dele, escrever *in un volume, ciò che per l'universo si squaderna*<sup>161</sup> através da fusão de duas tradições: a exegese bíblica e o pensamento clássico. Outros já haviam tentado antes dele, em especial os teólogos que se reportavam à tradição clássica para melhor compreender as escrituras; filósofos, escritores e poetas continuam tentando, o que indica a perenidade do “Homo viator”. Tomás de Aquino tinha lido Aristóteles para encontrar o justo termo entre o pensamento divino e o pensamento humano, mas para entender Deus, não para entender os homens. Dante, talvez tenha sido, após Agostinho, o primeiro a tentar esta fusão através de uma relação afetiva quase equivalente entre os dois mundos. Dante-autor não usa Aristóteles apenas para explicar algo e em seguida o negligencia; Dante-autor usa Aristóteles, Virgílio, Platão, Cícero, Ovídio porque intui na leitura desses autores a existência de uma verdade da qual não se pode prescindir, esta verdade se intui e se funde na *Commedia*, após esta longa viagem na busca do conhecimento.

<sup>160</sup> “tentar mostra a base do universo/ na língua que *mamã, papá*, gagueja.” - Inf. XXXII, 8-9;

<sup>161</sup> Unido pelo amor num só volume/ o que pelo universo se esquaderna: - Par. XXXIII, 86-87;

## **Capítulo 2**

### **O “Homo viator” no** *Grande sertão: veredas*



## 2.1. A viagem na obra de Guimarães Rosa

A viagem está entre os temas mais recorrentes na obra de Guimarães Rosa. É difícil elencar exemplos de contos ou novelas como “O espelho”, ou o episódio de Maria Mutema, em que a narrativa se desenvolva em um ambiente estático, sem que o protagonista realize algum tipo de deslocamento. Esse deslocamento, ou melhor, deslocamentos, por serem variados, são elementos indispensáveis à trama, uma vez que quase sempre se apresenta uma consonância, ou ainda, uma sincronia, entre deslocamento do personagem, mudança na forma narrativa e mudança no próprio personagem.

Ao contrário de Dante, cuja preocupação com o tema da viagem só ocorrerá durante a composição de sua obra maior, Rosa não abre mão de se voltar a este *topos* da cultura: a viagem. Viagem pelo infinito sertão mineiro descrito por Rosa, de uma biodiversidade exuberante que o autor faz questão de incluir em suas obras; sertão de espaços diversos, onde têm lugar oásis permeados por buritis e desertos como o Liso do Sussuarão, planaltos e chapadas, planícies e cavernas, mistérios e revelações.

Talvez por ser de Minas Gerais, estado que, pela sua extensão, carece de longas viagens para ser percorrido, bem como por ter atuado na diplomacia, as personagens de Guimarães costumam fazer viagens por longas distâncias, percorrendo terras desconhecidas até chegar ao seu destino, que muitas vezes não é o resultado apenas de um percurso externo, mas, sim, de um mergulho interno. Em sua primeira obra narrativa, *Sagarana*, encontramos ao menos dois contos, respectivamente o primeiro e o último dos nove que compõem a obra, em que a viagem ocupa um lugar decisivo na narrativa, a saber: “O burrinho pedrês” e “A hora e a vez de Augusto Matraga”.

O próprio título da obra já nos convida a pensar na tradição épica das grandes sagas, em que a viagem comparece como condição *sine qua non* do processo narrativo. “O burrinho pedrês” é uma estória que se assemelha aos *exemplum* das estórias de santos descritas por Jacopo de Varazze, ou às narrativas de *As mil e uma noites*<sup>162</sup> em que um personagem, aparentemente débil e desprovida de favoráveis predicativos, realizará um grande feito ao final da narrativa, por guardar

---

<sup>162</sup> A este respeito ver: VARAZZE, Jacopo de. **A legenda áurea**. Tradução de Hilário Franco Júnior. 4ª reimpressão, São Paulo: Cia das Letras, 2003. E *As mil e uma noites*. Tradução de Mamede Jarouche, 2ª ed. São Paulo: Globo, 2005.

consigo uma virtude potencial não-aparente, contudo, além desta virtude, a personagem roseana oculta uma verdade maior, a qual só será revelada no desfecho da narrativa, porque, como nas sagas aqui referidas, esta verdade será revelada num dia decisivo: “Mas nada disso vale fala, porque a estória de um burrinho, como a história de um homem grande, é bem dada no resumo de um só dia de sua vida.”<sup>163</sup>

A própria caracterização do burrinho, nos dois primeiros parágrafos do conto, já nos identifica seu estado decrépito, mas ao mesmo tempo nos deixa um indício de que há algo a mais por trás daquele estado moribundo:

Era um burrinho pedrês, miúdo, resignado, vindo de Passa-Tempo, Conceição do Sêro, ou não sei de onde no sertão. Chamava-se Sete-de-Ouros, e já fôra tão bom, como outro não existiu e nem pode haver igual.

Agora, porém, estava idoso, muito idoso. Tanto, que nem seria preciso abaixar-lhe a maxila teimosa, para espiar os cantos dos dentes. Era decrépito mesmo a distância: no algodão bruto do pêlo — sementinhas escuras em rama rala e encardida; nos olhos remelentos, cor de bismuto, com pálpebras rosadas, quase sempre oclusas, em constante semi-sono; e na linha, fatigada e respeitável — uma horizontal perfeita, do começo da testa à raiz da cauda em pêndulo amplo, para cá, para lá, tangendo as môscas.<sup>164</sup>

Apesar dos olhos remelentos e toda resignação advinda dos diversos “amos e anos” vividos, a alcunha de Sete-de-Ouros e a benção de um vidente ainda em sua mocidade, são indícios de que o leitor não está diante de um burrinho comum. Talvez o autor tenha se remetido às cartas por saber que na cartomancia o sete-de-ouros indica um obséquo escondido. E é a partir dos curtos passos desse burrinho comum, venerado apenas pelas moscas, que temos a primeira saga descrita por Guimarães Rosa. Sua primeira viagem ficcional.

Em “O burrinho pedrês”, os animais (bois) recebem características/sentimentos humanos (desejos, saudades, reflexões); já o protagonista, o Sete-de-Ouros, encontra-se num estado talvez mais

<sup>163</sup> ROSA, João Guimarães. “O burrinho pedrês”. In: **Sagarana**. 17ª ed. São Paulo: José Olympio, 1974, p. 4.

<sup>164</sup> *Ibidem*, p. 3.

evoluído do que a maioria dos humanos, por representar um ser vivente em profundo estado de meditação, quase como um monge ocidental ou tibetano. “Sete-de-Ouros [...] nada tinha com brigas, ciúmes e amores, e não queria saber coisa a respeito de tamanhas complicações.”<sup>165</sup> Parte dos contos de Rosa, e “O burrinho pedrês” não é exceção, guarda esta noção de que os animais possuem uma sabedoria particular que, dependendo da situação, estabelecem um contato com os seres humanos: “cavalo que ama o dono, até respira do mesmo jeito.”<sup>166</sup>

O conto narra a estória do deslocamento de uma boiada do Major Saulo, na região do Rio das Velhas, centro de Minas Gerais, da qual participam doze homens, bois às centenas, onze montarias e o burrinho pedrês. A trama se desenvolve focada em duas situações: o constante diálogo entre o Major Saulo e seu criado Francolim e o desejo de vingança por parte do vaqueiro Silvano contra Badú em função de uma mulher que este conquistou.

O Sete-de-Ouros só entra na estória porque ficou faltando uma última montaria para completar o grupo. De maneira que o animal integra a comitiva improvisamente. O burrinho suporta os acontecimentos e as surpresas do destino que se desenvolvem à sua revelia: “O equívoco que decide do destino e ajeita o caminho à grandeza dos homens e dos burros.”<sup>167</sup> Este destino, que também é o seu caminho, faz lembrar a máxima de Heráclito: o caráter de um homem é o seu destino.<sup>168</sup>

Durante a viagem de volta, em meio às vicissitudes de Badú e Silvano, os vaqueiros depararam-se com uma enchente inesperada, à qual só sobreviverá Badú, Francolim e os que não entraram no rio. O primeiro por montar o burrinho e o segundo por segurar-se em seu rabo conseguiram trasladar o rio, enquanto as demais montarias soçobravam, em desespero, ao tentar vencer a força das águas. Mas o Sete-de-Ouros que era “Todo calma, renúncia e força não usada.”<sup>169</sup> se deixou levar pelas águas, harmonizou-se àquela fúria líquida, ao invés de tentar vencê-la como os demais. Vagou sobre as águas até o momento em que pudesse alcançar, em segurança, a terra firme:

---

<sup>165</sup> Ibidem, p. 48.

<sup>166</sup> Idem, 1983, p. 55.

<sup>167</sup> Idem, 1974, p. 8.

<sup>168</sup> Heráclito apud AUERBACH, Erich. **Dante: poeta do mundo secular**. Tradução de Jorge Wanderley Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, p. 11.

<sup>169</sup> ROSA, *Op. cit.*, 1974, p. 7.

Vestindo água, só saído o cimo do pescoço, o burrinho tinha de se enqueixar para o alto, a salvar também de fora o focinho. Uma peitada. Outro tacar de patas. Chu-áa! Chu-áa... — ruge o rio, como chuva deitada no chão. Nenhuma pressa! Outra remada, vagarosa. No fim de tudo tem o pátio, com os cochos, muito milho, na fazenda; e depois o pasto: sombra, capim e sossêgo. Nenhuma pressa. Aqui, por ora, este poço dôido, que barulha como um fogo, e faz mêdo, não é nôvo: tudo é ruim e uma só coisa, no caminho: como os homens e os seus modos, costureira confusão. É só fechar os olhos. Como sempre. Outra passada, na massa fria. E ir sem afã, à voga surda, amigo da água, bem com o escuro, filho do fundo, poupando fôrças para o fim. Nada mais, nada de graça; nem um arranco, fora de hora. Assim.<sup>170</sup>

Assim, a enchente apresenta-se como o desafio para o qual o personagem Sete-de-Ouros se destinava. Sua vida, sua viagem concluem seu círculo. Cumprem seu papel de apresentar ao mundo o poder da serenidade sobre o ímpeto, da temperança sobre a coragem, da paciência sobre a força. No turbilhão desatinado das águas, a confiança de um pequeno burrico revela o caminho para sobreviver à Natureza.

Em sequência ao contato com a sabedoria lúcida e paciente que o burrinho pedrês demonstra em sua viagem, quase à maneira de um lente místico, temos no último conto de *Sagarana*, “A hora e a vez de Augusto Matraga”, a exposição da estória épica de Augusto Esteves Matraga, cuja vida adulta realiza-se em três tempos, cada um em local diferenciado, ressaltando a importância de seu deslocamento ao longo da narrativa.

O conto é composto à maneira das narrativas épicas, gênero que rendeu grandes frutos no período medieval<sup>171</sup> com o qual Guimarães Rosa estabelece um diálogo neste texto. Matraga é um coronel mineiro, homem desprovido de afeto, desatento às vidas de sua mulher Dionóra e filha Mimita. Era praticamente o senhor da localidade de Pindaíbas e do

---

<sup>170</sup> Ibidem, p. 65.

<sup>171</sup> A narrativa épica medieval nos legou obras de grande valor literário como o Cíclo Arturiano, a Canção de Rolando, a vida de Gregório de Tours, dentre outros.

Saco-da-Embira, contudo a perda de um ente querido<sup>172</sup>, seu pai, viria a promover uma desarrazoada mudança em sua vida:

Agora, com a morte do Coronel Afonso, tudo piorara, ainda mais. Nem pensar. Mais estúrdio, estouvado e sem regra, estava ficando Nhô Augusto. E com dívidas enormes, política do lado que perde, falta de crédito, as terras no desmando, as fazendas escritas por paga, e tudo de fazer ânsia por diante, sem portas, como parede branca.<sup>173</sup>

À perda do pai, segue-se o abandono por parte da esposa e filha, que deixam a casa para viver com o seu inimigo, o Major Ovídio Moura. Ciente da partida das duas, Matraga toca para a fazenda do Major Ovídio movido pelo desejo de vingança, mas é pego pelos seus capangas que o espancam fortemente:

Puxaram e arrastaram Nhô Augusto, pelo atalho do rancho do Barranco, que ficou sendo um caminho de pragas e judiação. E, quando chegaram ao rancho do Barranco, ao fim de légua, o Nhô Augusto já vinha quase que só carregado, meio nu, todo picado de faca, quebrado de pancadas e enlameado grosso, poeira com sangue. Empurram-no para o chão, e ele nem se moveu.<sup>174</sup>

Depois de tantas “pragas e judiações”, levaram-no para o rancho do Barranco de onde, no intuito de se salvar daquela corja, da qual fazia parte inclusive ex-capangas seus, ele se atira do barranco de uma altura para a qual a morte se apresentava como iminente. O salto do Barranco indica o início de sua catábase e purgação. Matraga é ajudado por um casal de agricultores pobres que o abrigam e cuidam de seus ferimentos. Afora oferecer-lhe um novo lar, eles chamam um padre para o confessar e abençoar.

Após a confissão, tem início o segundo momento da vida de Augusto, que de “duro, doido e sem detença” passa a se tornar um

---

<sup>172</sup> As terríveis consequências resultantes da perda dos entes queridos é tema frequente às narrativas épicas. Observe-se a perda de Enkidu para Gilgamesh, a perda de Jonatas para Davi, a perda de Joca Ramiro para Diadorim e a perda de Beatriz para Dante.

<sup>173</sup> ROSA, João Guimarães. “A hora e a vez de Augusto Matraga” In: **Sagarana**. 17ª ed. São Paulo: José Olympio, 1974, p. 329.

<sup>174</sup> *Ibidem*, p. 335.

verdadeiro cristão, um *imitatio Christi* como são Francisco. Aquele homem frio e violento passa a pessoa pacata, tranquila, no intuito apenas de purgar os seus pecados e alcançar a redenção: “Espantava as idéias tristes, e, com o passar do tempo, tudo isso lhe foi dando uma espécie nova e mui serena de alegria. Estêve resignado, e fazia compridos progressos na senda da conversão”.<sup>175</sup>

Nesse segundo momento, o aspecto cristão da narrativa se eleva, Matraga verdadeiramente se transforma. Procura esquecer o passado, libertando-se da culpa pessoal e adâmica que carregava consigo. Ele adotara essa forma de vida pacata e resignada com fé e bom ânimo, contudo, como nas sagas épicas, esse período de tranquilidade e purgação um dia chega a seu termo, e com Matraga não seria diferente.

Por uns dias, visita a sua localidade o chefe jagunço Joãozinho Bem-Bem seguido de sua tropa, os quais são bem acolhidos por Augusto que os convida a arranchar por uma noite. Matraga os recebe com toda a satisfação e esmero, mas Joãozinho Bem-Bem desconfia que por trás daquela pessoa gentil e cordata existe um grande homem valente,<sup>176</sup> por isso convida-o a fazer parte do bando, mas ele rejeita e a tropa segue seu caminho.

Dias depois, Matraga resolve deixar a companhia de seus novos pais e seguir seu caminho, seguir seu destino. Daí, em meio à jornada, chega a um arraial onde encontra seu amigo Joãozinho Bem-Bem que se prepara para vingar a morte a traição de um seu jagunço. Mas como o chefe não encontra o assassino, irá se vingar em seu pai. Ação que Matraga não admite, dando início a uma luta renhida entre o protagonista e os capangas de Bem-Bem. Matraga transforma-se novamente, mas agora de *imitatio Christi* em *militi Christi*, derrotando um a um aqueles jagunços:

E a casa matraqueou que nem panela de assar pipocas, escurecida à fumaça dos tiros, com os cabras saltando e miando de maracajás, e Nhô gritando qual um demônio prêso e pulando como dez demônios soltos.

— Ô gostosura de fim-de-mundo!...<sup>177</sup>

<sup>175</sup> Ibidem, p. 340

<sup>176</sup> Ibidem, p. 364: “Já lhe disse, de outra vez, na sua casa: o senhor não me contou coisa nenhuma de sua vida, mas eu sei que já deve de ter sido brigador de ofício. Olha: eu, até de longe, com os olhos fechados, o senhor não me engana: juro como não há outro homem pra sem mais sem medo e disposto pra tudo. É só o senhor mesmo querer...”

<sup>177</sup> Ibidem, p. 367.

Por último, Matraga enfrenta seu amigo Joãozinho Bem-Bem e os dois morrem em combate, em duelo. Matraga purga seus pecados, solvendo suas dívidas com a divindade.

O épico cristão, que é esse conto, desenvolve-se de forma cíclica, adotando uma linguagem notoriamente bélica e bíblica. A primeira fase do conto serve para caracterização e inserção do leitor na trama que ora se desenvolve, chamando a atenção para o aspecto violento das atitudes de Augusto Matraga; já na segunda fase, temos um Augusto complacente e temente a Deus que pensa apenas em alcançar o paraíso: “P’ra o céu eu vou, nem que seja a porrete...”<sup>178</sup>; Por último, na terceira fase, vemos o Matraga guardião do povo de Cristo, um seu soldado, que enfrenta as hostes inimigas com fé e destemor.

Esse conto, pela sua própria natureza épico-religiosa, absorve uma série de elementos da épica em sua vertente medieval, porque cristã. Temos a *Roda da fortuna* que muda continuamente a sorte das pessoas<sup>179</sup>, passando de um cidadão a outro em seu circular contínuo e irremediável: “— Sorte nunca é de um só, é de dois, é de todos... Sorte nasce cada manhã, e já está velha ao meio dia...”<sup>180</sup> Na última parte do conto, há a presença do jumento como montaria de Cristo a guiar a entrada triunfal de Matraga em sua Jerusalém celeste: “o jumento um animalzinho meio sagrado, muito misturado às passagens da vida de Jesus.”<sup>181</sup> A forte marca do destino ou predestinação, tão peculiar à religiosidade sertaneja, como se todos os seus atos já estivessem previstos: “Cada um tem sua hora e sua vez: você há de ter a sua”<sup>182</sup>, “E tudo foi bem assim, porque tinha de ser, já que assim foi.”<sup>183</sup>. Todos os passos e atos de sua vida passaram a ser interpretados segundo uma lógica cristã: “— Você, em toda sua vida, não tem feito senão pecados muito graves, e Deus mandou êstes sofrimentos só para um pecador poder ter a idéia do que o fogo do inferno é...”<sup>184</sup>.

Na última parte do conto, Matraga retorna à fase inicial como homem de toda bravura, mas agora estamos diante de uma coragem guiada pelos desígnios da providência. Matraga enfrenta os soldados de Bem-Bem, como Pedro enfrentou os soldados que tentavam aprisionar o Cristo, como Davi que defendera Saul até onde pôde. Nas últimas

<sup>178</sup> Ibidem, p. 340.

<sup>179</sup> A este respeito ver: BOÉCIO. *A consolação da filosofia*. Tradução de Willian Li, São Paulo: Martins Fontes, 1998.

<sup>180</sup> ROSA, João Guimarães. *Op. cit.*, 1974, p. 330.

<sup>181</sup> Ibidem, p. 360.

<sup>182</sup> Ibidem, p. 339.

<sup>183</sup> Ibidem, p. 345.

<sup>184</sup> Ibidem, p. 345.

páginas do conto, em seu desfecho, o tom épico retorna de forma vigorosa, tendo em Matraga o herói em meio aos seus grandes feitos. Seu último diálogo com Joãozinho Bem-Bem é uma demonstração de estima e honra para com um inimigo valoroso; tanto que, ao final do conto, Matraga em voz tonitruante exige que seu oponente seja enterrado como bom cristão: “— Pára com essa matinada, cambada de gente herege!... E depois enterrem bem direitinho o corpo, com muito respeito e em chão sagrado, que esse aí é o meu parente seu Joãozinho Bem-Bem!”<sup>185</sup>

Os dois contos de *Sagarana*, aqui lembrados, já são indicativos da profunda preocupação de Guimarães Rosa com a noção de viagem, a qual se estrutura atrelada a diversos elementos da tradição universal, seja adotando um modelo de épico-combatente como Matraga – este Percival das Pindaibas – seja adotando uma posição de maior sabedoria mística como é o caso d’“O burrinho pedrês”. Sabedoria desenvolvida ao longo dos anos. É sempre no âmbito da viagem que os protagonistas expressam suas potencialidades e ratificam o motivo de sua existência, como afirma Benedito Nunes: “O motivo da viagem, que assim transparece na estrutura, na temática e nas intenções morais, filosóficas e religiosas de *Grande sertão: veredas*, já está latente na forma dos sucessos, conflitos, acontecimentos trágicos ou cômicos, que servem de matéria às novelas de *Sagarana*.”<sup>186</sup>

### *No Urubuquaquá, no Pinhém*

Na extensa obra publicada por Guimarães Rosa, quase em simultâneo ao *Grande sertão: veredas*, em *Corpo de baile*, temos o desenvolvimento de sete histórias, das quais, umas o autor denomina como contos (Dão-Lalalão, Buriti), outras poemas (O recado do morro, “Cara-de-Bronze”) e outras romances (A história de Lélío e Lina). É de surpreender que o autor tenha composto duas obras tão extensas num mesmo período, uma vez que o *Grande sertão* consta de algo em torno de seiscentas páginas, sendo *Corpo de baile* ainda mais extenso. Para tanto, Ana Luíza Martins esboça uma hipótese assaz pertinente, a saber: que o *Grande sertão*, *Corpo de baile* e “O meu tio o Iauaretê” fariam parte do projeto de uma mesma obra, contudo a ideia do *Grande sertão* crescera tanto na mente do autor que teve de ser deslocada do conjunto e

<sup>185</sup> ROSA, João Guimarães. *Op. cit.*, 1974, p. 370.

<sup>186</sup> NUNES, Benedito. “A viagem” In: **O dorso do tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 175.



“O meu tio o Iauaretê” postergada para um labor futuro.<sup>187</sup> Especulações à parte, do *Corpo de baile* destacaremos duas narrativas que são sintomáticas da reiterada preocupação de Rosa com a noção de viagem: “O recado do morro” e “O Cara-de-Bronze”.

“O recado do morro” trata de uma viagem realizada por um grupo de cinco homens pelos sertões mineiros, movidos pelo interesse de um alemão, o A(O)lquiste,<sup>188</sup> em conhecer a fauna, flora e os aspectos geo-físicos da região: “O louraça, seo Alquiste, parecia querer remedir cada palmo de lugar, ver apalpado as grutas, os sumidouros, as plantas do catingal e do mato. Por causa, esbarravam a toda hora, se apeavam, meio desertavam desbandando da estrada-mestra.”<sup>189</sup>

Na companhia de Olquistes estavam o frei Sinfrão, que a julgar pelo aspecto “também loiro” e pela fala (“Falava completo a língua da gente, porém sotaqueava”<sup>190</sup>), parecia também ser estrangeiro; o Jujuca do Açude, que era filho de um fazendeiro e detinha algum conhecimento em línguas estrangeiras, o que lhe permitia conversar com o Olquistes (“seo Jujuca também auxiliava de falar estrangeiro com frei Sinfrão — mas era vagaroso e noutra toda diferente de linguagem, isso se notava”<sup>191</sup>); o Ivo de Tal, que tinha a função de cuidar dos animais que traziam no lombo os mantimentos e, *last but not least*, Pedro Orósio, guia do grupo, único que fazia o percurso a pé, por ser um homenzarrão, para o qual era difícil encontrar montaria que o sustentasse.

O Sr. Olquiste e Pedro Orósio são os personagens que Rosa descreve com maior riqueza de detalhes, uma vez que é em torno deles que a trama se orienta: Olquiste por ser estrangeiro e patrono da expedição personificando o propósito da viagem e Orósio, para quem o Morro destina o recado que dá nome ao conto. Eis a caracterização de Orósio:

De guiador — a pé, descalço — Pedro Orósio: moço, a nuca bem feita, graúda membradura; e marcadamente erguido: nem lhe faltavam cinco

---

<sup>187</sup> A este respeito ver: COSTA, Ana Luiza Martins. “*Via e viagens*: a elaboração de *Corpo de baile* e *GSV*” In: **Cadernos de Literatura**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles. Nº 20 e 21, dezembro/2006, p. 187-235.

<sup>188</sup> A variação do nome ao longo do conto entre Alquiste e Olquiste, parece indicar a natural dificuldade que os populares têm em pronunciar termos ou nomes de origem estrangeira.

<sup>189</sup> ROSA, Guimarães. “O recado do morro”. In: **No Urubuquaquá, no Pinhém**. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976, p. 6.

<sup>190</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>191</sup> *Ibidem*, p. 23.

centímetros para ter um talhe de gigante, capaz de cravar de engolpe em qualquer terreno uma acha de aroeira, de estalar a quatro em cruz os ossos da cabeça de um marruás, comum soco em sua cabeloura, e de levantar do chã um jumento arreado, carregando-o nos braços por meio quilometro, esquivando-se de seus coices e mordidas, e sem nem por isso afrouxar do fôlego de ar que Deus empresta a todos.<sup>192</sup>

O Pedro Orósio de Guimarães Rosa se apresenta quase como um semi-deus, ou herói, tanto pela sua estatura descomunal, quanto pela sua libido desenfreada. Libido esta que garantiu-lhe uma série de desafetos por parte dos esposos sob risco de sofrer traição. Não sem razão, ele é chamado de Sansão em trecho do conto, pois assim como a figura bíblica, era muito forte para com os homens e muito fraco para com as mulheres.

A trama do conto desenvolveu-se em torno de mensageiros místicos que são enviados pelo Morro da Garça para informar Pedro Orósio de que um grupo de homens está arquitetando um plano para assassiná-lo. Como é típico das mensagens advindas de um plano místico, elas não são diretas, mas camufladas numa linguagem desconexa e sub-reptícia. Em meio à viagem, o grupo guiado por Pedro Orósio encontra o primeiro mensageiro do Morro, o Malaquias.

Malaquias, pelo seu nome, faz referência ao último profeta do *Antigo testamento* e pelo seu codinome, Gorgulho, indica a sua fala meio embolada, que tanto suprime, quanto faz elisão de palavras. À repetição consonantal presente em Gorgulho, podemos associar: balbucio, bárbaro, gagueira, gorgolejar, gargarejo dentre outros termos que indicam tanto uma repetição de mesmo elemento sonoro, quanto uma linguagem incompreensível: “o *Gorgulho* afiou boca. Mas, nesse afogo, falando muito depressa, embrulhava tudo, não vencia se desembargar”<sup>193</sup>. A essas duas características, associa-se a caracterização do personagem como personificação sertaneja dos eremitas euro-asiáticos, misantropos afeitos a vida nas cavernas, humildes companheiros do cajado e dos farrapos, vociferantes propagadores de vaticínios e verdades ocultas:

---

<sup>192</sup> Ibidem, p. 5.

<sup>193</sup> Ibidem, p. 23.

Um velhote grimo, esquisito, que morava sozinho dentro de uma lapa, entre barrancos e grotas — uma urubuquara — casa dos urubus, uns lugares com pedreiras. O nome dele na verdade era Malaquias. [...] parecia um garatujo, um desses calungas pretos, ou carranquinha escoradora de veneziana. Tinha um surrão a tiracolo, e se arrimava em bordão ou manguara. Como quase todo o velho, andava com maior afastamento dos pés; mas sobranceava comedimento e estúrdia dignidade. [...] E o que empunhava era uma bengala de alecrim, a madeira roxa, quase preta.<sup>194</sup>

Esse velho, quase louco, de alguma maneira consegue se comunicar com o Morro e trazer um aviso<sup>195</sup> aos viajantes, um aviso que nem ele mesmo entende, como é natural entre os místicos. Apenas com o desenvolver da trama é que Pedro Orósio, destinatário do vaticínio, dá-se conta do que está por vir. Contudo, já desde o início da viagem, o Olquiste, mesmo sendo estrangeiro, ou justamente por isso, consegue perceber algo de veraz nas frases desencontradas do Gorgulho:

Só se pelo acalor de voz do Gorgulho ele pressentia. E até se esqueceu, no afã, deu apressadas frases ao Gorgulho, naquela língua sem as possibilidades. O Gorgulho meio se arregalou, e defastou um passo. Mas se via que algum entendimento, como que de palpite, esteve correndo entre ele e o estranho: por que ele ao de leve sorriu, e foi a única vez que mostrou um sorriso, naquele dia. Os dois se remiravam. [...] De certo o Gorgulho, por sua mania, estava transferindo as palavras. Mais achou, como de relance, que seo Alquiste era capaz de pegar o sentido escogitado e então afiou boca. Mas, nesse afogo, falando muito depressa, embrulhava tudo, não vencia se desembargar.<sup>196</sup>

---

<sup>194</sup> Ibidem, p. 13-14.

<sup>195</sup> Em tradução do conto para o italiano, Edoardo Bizzarri o intitulou de “L’Avviso del Morro.”, tradução aprovada por Rosa. A este respeito ver: ROSA, João Guimarães. **João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2003, p. 163-167.

<sup>196</sup> ROSA, Guimarães. “O recado do morro” In: **No Urubuquaquá, no Pinhém**. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976, p. 22-23.

Rosa, nesse conto, arquiteta um encontro mágico no âmbito da linguagem, fazendo com que um estrangeiro, com parco conhecimento da língua portuguesa, seja a pessoa que avance com mais presteza nos interstícios da linguagem labiríntica de um místico. Mesmo porque, já desde o início do conto, Rosa descreve o Alquiste, assim como o próprio autor, como sendo uma pessoa preocupada em captar a poesia que há por detrás do nome dos seres no mundo<sup>197</sup>. Como bom eremita cristão, Gorgulho é um *imitatio Christi*, que escrevinha no chão com a bengala, como Jesus o fez diante de Madalena e cujas palavras fazem lembrar as palavras do Nazareno quando afirmou que “o evangelho é loucura para os que perecem”, ou seja, que a linguagem propalada pelos apóstolos, por vir do paraíso, não seria compreensível a maioria dos mortais.

Após o contato com o Gorgulho, os viajantes cruzaram com outras figuras inesperadas em meio à viagem. Todas, como o Gorgulho, viviam num estado limítrofe entre a loucura e a profunda devoção religiosas: o Catraz, o Guégue, o Nomindome e o Coletor. Personagens de quem o Morro se valeu para transmitir ao Pedro Orósio o aviso de que se tramava sua morte. E este recado do Morro da Garça não deveria passar despercebido, uma vez que este já era conhecido por sua marca de assombro e mistério:

E, indo eles pelo caminho, duradamente se avistava o Morro da Garça, sobressainete. O qual comentaram. Pedro Orósio bem sabia dele, de ouvir o que diziam os boiadeiros. Esses, que tocavam com boiadas do sertão, vinham do rumo da Pirapora, contavam — que, por dias e dias, caceteavam enxergar aquele Morro: que sempre dava ar de estar num mesmo lugar, sem se aluir, parecia que a viagem não progredia de render, a presença igual do Morro era o que mais cansava.<sup>198</sup>

---

<sup>197</sup>Em carta a Edoardo Bizarri Guimarães Rosa fala do fascínio que alguns sobrenomes e locativos italianos exercem sobre ele a tal ponto de solicitar uma lista telefônica siciliana, apenas para poder lê-los. Segue Rosa: “Adoro, eu, por exemplo, o engraçado de certos sobrenomes italianos, principalmente sicilianos (Mangiapane, Bruscaloppi, Spadacapa, Sparafucile, Scaramanzia, Occhiazurri, Mangiabene, Spadafora, Passacantando, etc.), e, por isto mesmo, tenho um catálogo telefônico (lista telefônica) de Palermo, que consegui arranjar com um colega, Cônsul do Brasil lá. É uma delícia, na parte dos locativos, idem.” In: **João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Nova fronteira; Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003, p. 124.

<sup>198</sup> ROSA, João Guimarães. *Op. cit.*, 1976, p. 25.

Vale destacar que, neste conto, o autor desenvolve duas nuances potenciais da linguagem: o seu aspecto poético e seu aspecto místico-metafísico. O poético apresenta-se associado à figura do estrangeiro, personagem de presença ocasional nas obras de Rosa, como o Wupes de *Grande Sertão* e o Giovânio d’“O cavalo que bebia cerveja” em *Primeiras estórias*. Em nosso caso, Olquiste está sempre preocupado em perceber a beleza das palavras e das coisas no mundo. Sua fala, no conto, está sempre envolvida por uma variação idiomática, em que um português parco é enriquecido por termos gregos, alemães e latinos. Por isso, no conto, Rosa sempre emprega neologismos e aliterações quando se remete às ações do Sr. Olquiste. É o caso, por exemplo, quando o Laudelim canta uma comovente música ao violão e emociona a todos em sua volta. O Olquiste quer saber o sentido daquela letra que não entende plenamente, mas intui e sente plenamente:

‘— importante... Importante...’ — afirmava o senhor Alquist, sisudo subitamente, desejando que lhe traduzissem o texto, digestim ac districtim, para anotar. Sem apreender embora o inteiro sentido, de fora aquele pudera perceber o profundo do bafo, da força melodiã e do sobressalto que o verso transmuz da pedra das palavras.<sup>199</sup>

Essa sensibilidade do Sr. Olquiste para as palavras é partícipe a outros personagens roseanos como Diadorim (quem me ensinou a apreciar essas as belezas sem dono foi Diadorim<sup>200</sup>) e o Grivo de “Cara-de-Bronze”. O que indica uma preocupação do próprio autor com o aspecto poético da linguagem. Em carta a Edoardo Bizzarri, Rosa é muito claro:

Ora, Você já notou, decerto, que, como eu, os meus livros, em essência, são “anti-intelectuais” — defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração sobre o bruxulear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana. Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff — com Cristo, principalmente. [...]

---

<sup>199</sup> Ibidem, p. 64. (grifo do autor)

<sup>200</sup> Idem, 1983, p. 22.

Por isto mesmo, como apreço de essência e acentuação, assim gostaria de considerá-los: a) cenário e realidade sertaneja : 1 ponto ; b) \*enredo : 2 pontos\* ; c) poesia : 3 pontos ; d) valor metafísico-religioso : 4 pontos. Naturalmente, isto é subjetivo, traduz só a apreciação do que o autor gostaria, hoje, que o livro fosse. Mas, em arte, não vale a intenção. Dei toda esta volta, só para reafirmar a Você que os livros, o “Corpo de Baile” principalmente, foram escritos, penso eu, neste espírito.<sup>201</sup>

O outro aspecto marcadamente presente na linguagem do “Recado do Morro” é a sua vertente mística, vertente relacionada com os autores a que Rosa fez referência na citação acima, por serem autores que percebem a linguagem como uma passagem para outra forma de percepção da realidade. Desse modo, através da linguagem de loucos e fanáticos, o Morro da Garça envia sua mensagem, o seu vaticínio a Pedro Orósio, que em tempo consegue perceber o perigo que sua vida corria, salvando-se da armadilha que lhe fora destinada. Este aspecto místico pode ser ressaltado no conto tanto pelas falas desordenadas<sup>202</sup> dos personagens mensageiros do morro, quanto pelas suas referências astrológicas em meio a personagens e localidades, como afirma Rosa:

Agora, ainda quanto a “O Recado do Morro”, gostaria de apontar a você um certo aspecto planetário ou de correspondências astrológicas, que valeria a pena ser acentuadamente preservado, talvez [na tradução]. Ocorre nos nomes próprios, assinalamento onomástico-toponímico:

As fazendas visitadas na excursão	Os companheiros de Pedro Orósio	
1- Jove	(Júpiter)	o Jovelino
2- Dona Vininha	(Venus)	o Veneriano
3- Nhô Hermes	(Mercúrio)	o Zé Azougue
4- Nhá Selenia	(Lua)	o João Lualino
5- Marciano	(Marte)	o Martinho
6- Apolinário	(Sol)	o Hélio Dias (Nemes) <sup>203</sup>

<sup>201</sup> ROSA, João Guimarães. *Op.cit.*, 2003, p. 90-91.

<sup>202</sup> Observe-se que a profusão desta “fala desordenada” é comum àqueles que afirmam conseguir se comunicar com seres divinos. É assim com a pitonisa em Delfos, com Maomé pós-revelação e com sacerdotes de outras religiões.

<sup>203</sup> *Ibidem*, p. 86.

No “Recado do morro”, assim como nas novelas de *Sagarana*, Rosa desenvolve a trama dentro do universo da viagem, em que cada etapa do percurso é marcada por um encontro, ou evento específico, e é na sucessão destes eventos ao longo da jornada que a trama se desenvolve e se desatam os nós desta narrativa labiríntica. Esta preocupação com a mística e a poesia da linguagem nos acompanhará a outro conto do Corpo de Baile, o “Cara-de-Bronze”.

O “Cara-de-Bronze” é um conto dialogal em que vários vaqueiros<sup>204</sup> conversam a respeito de uma viagem realizada por um dos seus companheiros, o Grivo. Essa viagem tinha sido ordenada pelo senhor da fazenda, o qual, em detrimento do nome Segisberto Saturnino Jéia Velho Filho, preferiam referi-lo pela alcunha de Cara-de-Bronze. Ele, como um antigo suserano, praticamente não interagira com seus empregados da fazenda. Passava todo o tempo em seu casarão, o que lhe conferia uma aura de mistério que era acrescida pelo quase total desconhecimento do seu passado por parte dos vaqueiros. Ele, inclusive, ao assinar o próprio nome em algum recibo, por vezes, riscava o termo “Filho” como forma talvez de se desligar de sua filiação, de esquecer o seu passado misterioso. Assim os vaqueiros o caracterizam:

O vaqueiro Tadeu: Ele era para espantos. Endividado de ambição, endoidecido de querer ir arriba. A gente pode colher mesmo antes de semear: ele queria sopensar que tudo era dele... Não esbarrava de ansioso, mas, em qualquer lugar que estivesse, era como se tivesse medo de espiar para trás. Arcou, respirou muito, mordeu no couro-cru, arrancou pedaços do chão com o seus braços. Mas, primeiro, Deus deixou, e marcou para ele toda a sorte de ganho e acrescentes de dinheiro. Do jeito, não teve tarde em fazer cabeça e vir a estado. Tinha de ser dono. Vocês, sabem, sabem, sabem: ele era assim.<sup>205</sup>

Após longos anos de trabalho e enriquecimento, o Cara-de-Bronze resolve escolher um de seus vaqueiros para um trabalho muito

---

<sup>204</sup> Os vaqueiros são: o Calixto, o Abel, o José Uéua, Pedro Franciano, Tadeu, Mainarte, Noró, Cícica, Sãos, Raymundo Pio, Adino, Doím, Sacramento, Fidélis e o Grivo. Outros personagens do conto que não são vaqueiros são: O Cara-de-Bronze e Moimechego.

<sup>205</sup> ROSA, Guimarães. “Cara-de-Bronze” In: **No Urubuquaquá, no Pinhém**. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976, p. 84-85. (grifo do autor)

particular: “uma estúrdia viagem”<sup>206</sup>. O vaqueiro escolhido fora o Grivo. Ele, assim como outras personagens de Guimarães Rosa, estão presentes em mais de uma estória, e geralmente, a presença do personagem numa estória serve de base para sua ação na narrativa seguinte. Foi assim com Nhorinhá em “Cara-de-Bronze” e depois no *Grande sertão: veredas*, com Rosalina em “Estória de Lélío e Lina” e “Buriti”, com Joãozinho Bem Bem em *Sagarana* e no *Grande sertão* e o Menino, que trataremos mais adiante, do primeiro e último conto de *Primeiras estórias* (“As margens da alegria” e “Os cimos”). Segundo Júlia Conceição Fonseca:

O Grivo que em “Campo Geral aparece como o menino que “contava uma estória comprida, diferente de tôdas, a gente ficava logo gostando daquele menino das palavras sòzinhas” vai adulto em “Cara-de-Bronze”, confirmar a sua inclinação para as estórias diferentes nas suas relações como o Cara-de-Bronze, que o mandou sair a procurar “o quem das coisas”.<sup>207</sup>

Essa habilidade do Grivo de contar estórias cativantes, ou melhor, encher as estórias de fantasia à maneira dos trovadores<sup>208</sup>, foi algo que despertou o interesse do Cara-de-Bronze, que o destina para aquele trabalho que os demais vaqueiros não conseguiam compreender.

Aqui, esboça-se uma dicotomia interessante, pois os vaqueiros dividem-se em dois grupos: aqueles que não entendem a viagem do Grivo e aqueles que conseguem intuí-la. Os primeiros manifestam sua total ignorância ao declaram o despropósito daquela viagem:

O vaqueiro Andino: Vaqueiro como nós que está chegando de estúrdias viagens.

O vaqueiro Sãos: De de mim, bobagens... Acho que foi só no Paracatu que ele foi...

O vaqueiro Cicica: Mariposices... Assunto de remondiolas.

O vaqueiro Doím: Boa mandatela! A gente aqui, no labóro, e ele passeando o mundo-será...

<sup>206</sup> Ibidem, p. 80.

<sup>207</sup> SANTOS, Julia Conceição Fonseca. **Nomes de Personagens em Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Instituto nacional do livro, 1971, p. 167.

<sup>208</sup> “O Grivo faz obra de atrovo” In: ROSA, João Guimarães. *Op. cit.*, 1976, p. 102.



Os demais conseguem intuí-la e ao fazê-lo também exercitam sua sensibilidade poética:

O vaqueiro Mainarte: É. Eu sei que ele foi buscar alguma coisa. Só não sei o que é.

O vaqueiro Noró: Conversação nos escuros, se rodeando o que não se sabe.

O vaqueiro Abel: Não-entender, não-entender, até virar menino.

O vaqueiro Tadeu:... Queria era que se achasse para ele o quem das coisas!<sup>209</sup>

O diálogo entre os vaqueiros a respeito da viagem do Grivo se desenvolve com o apoio de questionamentos propostos por um personagem de nome forjado, Moimeichego. Este personagem é um pouco o alter-ego do autor, que ao escrever a estória dela também participa. Esta associação é indicada pela desagregação/separação do nome do personagem, que como afirmou Rosa a seu tradutor italiano, funciona como autorreferência: “Bem, meu caro Bizzarri, por hoje já exagerei. Encerro. Apenas dizendo ainda a Você que o nome MOIMEICHEGO é outra brincadeira : é : moi, me, ich, ego (representa “eu, o autor...”).<sup>210</sup>

Contudo, a intuição dos vaqueiros vai se aprofundando e pouco a pouco, sem o saber, eles vão se aproximando do motivo da viagem: “Há de ser alguma coisa de que o velho carecia, por demais, antes de morrer”.<sup>211</sup> Alguns vaqueiros, inclusive, já se dão conta do propósito do Grivo naquela viagem de dois anos: poder captar “o quem das coisas” “com imaginamentos”, ou seja, ter a sensibilidade para perceber a magia das coisas no mundo, o fabuloso ordenamento da natureza:

O vaqueiro José Uéua: Imaginamento. Toda qualidade de imaginamento, de alto a alto... Divertir na diferença semelhante... [...]

O vaqueiro Mainarte: [...] É imaginamentos de sentimento. O que o senhor vê assim: de mansa mão. Toque de viola sem viola. Exemplo: um boi — o senhor não está enxergando o boi: escuta só o tanger do polaco dependurado no pescoço dele;

<sup>209</sup> Ibidem, p. 81-101.

<sup>210</sup> ROSA, João Guimarães. *Op. cit.*, 2003, p. 95.

<sup>211</sup> ROSA, Guimarães. *Op. cit.*, 1976, p. 82.

— depois aquilo deu um silenciozim, dele, dele —  
: e o que é que o senhor vê? O que é que o senhor  
ouve? Dentro do coração do senhor tinha uma  
coisa lá dentro — dos enormes...<sup>212</sup>

Uma vez que Guimarães Rosa era um estudioso da cultura grega, o que transparece em muitas nuances do caráter épico de sua obra<sup>213</sup>, bem como nas alusões a personagens e episódios daquela tradição, não é difícil estabelecer uma relação entre o nome Grivo e a figura mitológica do grifo, que aparece também na *Divina Commedia* (Canto XXX do Purgatório):

Os grifos são pássaros fabulosos, de bico adunco, asas enormes e corpo de leão. Consagrados a Apolo, guardavam-lhe os tesouros contra as investidas dos arismapos, no deserto da Cítia. Alguns mitógrafos fazem-nos provir da Etiópia ou mesmo da Índia. Estavam também associados a Dionísio, por lhe vigiarem dia e noite a cratera cheia de vinho.<sup>214</sup>

Esta relação entre os nomes não seria incomum na obra roseana, tendo em vista o laborioso cuidado com que o autor compunha o nome de seus personagens. Muitos nomes ditam o destino dos personagens, assim como um ferro de marcar gado define o destino das reses. Para o caso do Grivo-Grifo não seria diferente, uma vez que como aquela ave lendária e metamorfa, ele tinha a função de guardar as belezas do mundo e traduzi-las em narrativa poética: “Isso é um ofício. Tem de falar e sentir, até amolecer as cascas da alma.”<sup>215</sup>

O conto “Cara-de-Bronze” se desenvolve em duas linhas narrativas. Uma movida pelo diálogo entre os vaqueiros e Moimeichego para tentar entender o que realmente foi aquela tarefa que o fazendeiro determinou ao Grivo; e a segunda, a própria narrativa do Grivo ao Cara-de-Bronze sobre sua viagem, narrativa que não é retratada no conto, apenas aludida. Contudo, num movimento catártico, temos ciência da

<sup>212</sup> Ibidem, p. 86.

<sup>213</sup> O aspecto épico da obra de Guimarães Rosa será tratado mais à frente no tópico: A matriz épica no *Grande sertão*.

<sup>214</sup> BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico de mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 1991, p. 473.

<sup>215</sup> ROSA, João Guimarães. *Op. cit.*, 1976, p. 105.

reação do Cara-de-Bronze à estória da viagem do Grivo, pois findo o relato ele “Chorou pranto”.<sup>216</sup>

A viagem no “Cara-de-Bronze” assume duas funções: uma mnemônica e outra poética. A mnemotécnica observa-se no desejo do fazendeiro de resgatar as reminiscências de um passado distante, já que ele adotara uma vida sedentária dentro do obscuro quarto daquela casa-grande.<sup>217</sup> Impossibilitado de sair, solicitou que o Grivo viajasse em seu lugar e trouxesse suas experiências como espólio. Espólio de profundo valor, espólio de palavras. Aqui, apresenta-se a função poética da viagem, representada na capacidade que a narrativa poética tem de fazer reviver ou brilhar com mais fulgor os entes do mundo. Esta narrativa, segundo o conto demonstra, está apta a poucos que como o Grivo consegue ver a viagem que existe dentro da viagem, pois como afirma Benedito Nunes em ensaio percuciente:

Mas o único bem, finalmente alcançado em “Cara-de-Bronze” que o Grivo entrega, na volta, ao mandante do feito, é o relato das coisas vistas e imaginadas durante o percurso: a viagem transformada em palavras, súpula da atividade poética, que abriu os espaços do *sertão* e os converteu na profusão do mundo natural e humano.<sup>218</sup>

### *Primeiras estórias*

A título de ilustração, observaremos ainda três contos de uma obra de Guimarães Rosa posterior ao *Grande sertão* como forma de confirmar sua recorrente preocupação com a viagem como *leit-motiv* de sua obra: do ano de 1962, *Primeiras estórias*. Este livro está dividido em 21 contos segmentados em duas vertentes: uma de ordem cômica e outra metafísica. Do primeiro fazem parte contos como “Os irmãos Dagobé”, “Famigerado” e “O cavalo que bebia cerveja”; ao segundo grupo pertencem “A menina de lá”, “Moço muito branco” e “Darandina”. Os contos encontram-se como que envolvidos pelo primeiro e último conto (“As margens da Alegria” e “Os cimos”) que apresentam o desenvolvimento de uma mesma estória. E, por fim, temos

<sup>216</sup>Ibdem, p. 127.

<sup>217</sup> — Ah, mas nem não anda, nunca. Não sai do quarto. Faz muitos anos que ele não sai. In: ROSA, Guimarães. Ibidem, p. 88.

<sup>218</sup> NUNES, Bendito. “A viagem do Grivo” In: **O dorso do tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 184.

o conto especulativo (“O espelho”) à maneira dos contos borgeanos, no centro do livro, pois é o 11º conto, que desenvolve uma reflexão sobre o reflexo do narrador diante de um espelho.

Tomaremos como referência da viagem em *Primeiras estórias* os contos “A terceira margem do rio”, “As margens da alegria” e “Os cimos”, apesar de ainda haver outros que se prestariam a uma leitura similar, como: “Partida do audaz navegante” e “Sequência”.

“A terceira margem do rio” trata da estória de um homem que em determinado momento de sua vida, para surpresa de todos, distancia-se de sua família, toma uma canoa e vai viver sobre o leito do rio que corta o lugarejo em que vivia. Após esse dia decisivo, ele não mais pisou em terra firme, passando tempos chuvosos e estios; semanas, meses e anos sobre as águas.

O conto é narrado por um dos filhos desse viajante que, ao longo da estória, apresenta uma relação de maior proximidade com o pai em comparação aos demais parentes e vizinhos. Ele é o único que acompanha o pai até a canoa no dia da partida. Inicialmente as pessoas esperavam que o pai desistisse do intento de viver sobre o rio, mas a ação daquele pai é inexorável. Então, começam a surgir hipóteses de que ele tivesse enlouquecido. Alguns tentaram aproximar-se dele para resgatá-lo, mas ele sempre se escondia entre as vegetações arbustivas do leito do rio. Deste modo, foram se passando os anos e a população do lugarejo foi se acostumando com aquele particular modo de vida.

Anos à frente, sua filha tinha dado à luz um seu neto e levou o bebê às margens do rio para estimular o pai a descer da canoa e vir conhecê-lo, mas, ainda sim, o pai permaneceu resignado em sua canoa. Nesse ínterim, o filho começa a pressupor a existência de uma relação entre a atitude do pai e a sua própria vida, como se ele tivesse de alguma forma contribuído para a ação do pai, daí, insurgi-se um grande sentimento de culpa no rapaz:

Eu fiquei aqui, de resto. Eu nunca podia querer me casar. Eu permaneci, com as bagagens da vida. Nosso pai carecia de mim, eu sei, sem dar razão de seu efeito.

Sou homem de tristes palavras. De que era que eu tinha tanta, tanta culpa? [...] Ele estava lá sem a minha tranquilidade. Sou o culpado de que nem sei, de dor em aberto, no meu foro.<sup>219</sup>

---

<sup>219</sup> ROSA, Guimarães. “A terceira margem do rio” In: *Primeiras estórias*. 1ª ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 81.

Após esta terrível consternação, o filho, que já avançava para a velhice, assume o propósito de substituir o pai no papel de residente das águas. Então, segue para o rio e convida o canoeiro para trocar de lugar consigo, sob o argumento de que o pai já estava velho para continuar aquele árduo ofício. Surpreendentemente, após anos de afastamento, o pai atende ao chamado. O canoeiro começa a se aproximar da margem. Seu lento aproximar-se causa uma profunda angústia no filho que percebe sua vinda quase como de alguém que vem do além; logo, assusta-se e foge para nunca mais voltar a procurar o pai.

O conto oferece duas leituras para a ação do pai: a primeira de que tal atitude consistiria numa sandice, uma vez que ninguém consegue compreender a razão daquela ação aparentemente desatinada:

[...] todos pensaram de nosso pai a razão em que não queriam falar: doideira. Só uns achavam o entanto de poder ser também o pagamento de promessa; ou que, nosso pai, quem sabe, por escrúpulo de estar com alguma feia doença, que seja, a lepra, se desertava para outra sina de existir, perto e longe de sua família dele. [...] Na nossa casa, a palavra doido não se falava, nunca mais se falou, os anos todos, não se condenava ninguém de doido. Ninguém é doido. Ou, então, todos.<sup>220</sup>

A outra leitura para sua atitude é fomentada pelo narrador, que é também seu filho: seria a de que o pai estava cumprindo uma tarefa necessária e não uma atitude treloucada. Esta leitura, no conto, reveste-se de um forte caráter metafísico que não chega a invalidar a primeira, uma vez que nós não temos contato direto com a experiência do pai, o que torna mais obscura sua atitude e mais difícil o seu desvendamento. Nossa percepção de sua ação dá-se pelo filtro do filho que, por sua vez, sente-se culpado pela situação.

Portanto, as duas leituras permanecem válidas, contudo a segunda é progressivamente explorada pelo narrador, o que marca uma série de trechos no conto aludindo a este aspecto transcendente da ação paterna:

A estranheza dessa verdade deu para estarrecer de todo a gente.  
Aquilo que não havia, acontecia.

---

<sup>220</sup> Ibidem, p. 78, 81.

Se desertava para outra sina de existir.  
 Sem fazer conta de se ir do viver.  
 Porquanto que ele me pareceu vir: da parte de  
 além.<sup>221</sup>

Esse aspecto transcendente da viagem do pai é corroborado no conto pelo seu profundo silêncio e resignação. Quase como no exercício de uma prática religiosa de jejum e meditação, o pai não fala, mal come, dificilmente interage, é como se ele estivesse em um mundo paralelo, ou seja, na terceira margem.

Uma margem que pode ser intuída, mas não explicada. Assim como outras inúmeras experiências presentes em *Primeiras estórias*: a canção ao fim de “Sorôco, sua mãe, sua filha” que o narrador também não consegue explicar; a encenação ao final de “Pirlimpsiquice”, que não pode ser repetida; as frases previdentes da “Menina de lá” dentre outras.

Após a transcendente viagem do pai, vamos aos voos do Menino em “As Margens da Alegria” e os “Cimos”. Estes dois contos iniciam e concluem as *Primeiras estórias*, em que o autor mantém, como nas demais, a figura do narrador-testemunha, que nos permite conhecer o acontecido (o causo) sem necessariamente desvelá-lo, em função do aspecto enigmático que reveste as estórias de caráter transcendente.

Os dois contos tratam de duas viagens que um determinado Menino faz em companhia dos tios que vão trabalhar na construção da cidade de Brasília. Contudo, o nível de cognição se altera do primeiro para o último conto do livro, apesar de não sabermos a que distância cronológica estão ambientados as duas narrativas. Ao ler os contos, percebe-se que o Menino d’“Os cimos”, por estar um pouco mais velho, tem uma capacidade de questionamento superior ao d’“As margens da alegria”.

Essa diferenciação no nível de cognição pode ser identificada a partir dos indícios que o narrador nos traz da vida do menino. No primeiro conto, ele experiencia felizes momentos de prazer e ternura “as satisfações antes da consciência das necessidades.”<sup>222</sup> Um mundo começava a se descortinar em toda a sua beleza que era acompanhada pelo “Seu pensamentozinho [que] ainda estava na fase hieroglífica.”<sup>223</sup>

---

<sup>221</sup> Ibidem, p. 78, 79, 82.

<sup>222</sup> Ibidem, p. 49.

<sup>223</sup> Ibidem, p. 53.

Contudo, toda essa pujança seria momentaneamente ofuscada pelo contato com a morte e seu sucedâneo, o sentimento de perda:

Tudo se amaciava na tristeza. Até o dia; isto era: já o vir da noite. Porém, o subir da noitinha é sempre e sofrido assim, em toda a parte. O silêncio saía de seus guardados. O Menino, tímido, aquietava-se como o próprio quebranto: alguma força, nele, trabalhava por arraigar raízes, aumentar-lhe alma.<sup>224</sup>

Se no primeiro conto há uma experiência de pesar, que se mostra ao final da narrativa, mas que é rapidamente superposta pela surpresa com um vaga-lume, no segundo temos um conto que se inicia com uma experiência triste, a doença da mãe. A angústia em relação à situação materna perturbava sua cabeça que paulatinamente começa a desenvolver reflexões mais apuradas que as hieroglíficas do primeiro conto:

E, vindo o outro dia, no não-estar-mais-dormindo e não-estar-ainda-acordado, o Menino recebia uma claridade de juízo — feito um assopro — doce, solta. Quase como assistir as certezas lembradas por um outro; era que nem uma espécie de cinema de desconhecidos pensamentos; feito ele estivesse podendo copiar no espírito idéias de gente muito grande. Tanto, que, por aí, desapareciam, esfiapadas.<sup>225</sup>

Esse Menino que ao viajar descobre o mundo é — além de uma possível rememoração de uma experiência da qual o autor foi elemento partícipe<sup>226</sup> — uma alusão à figura do leitor que, assim como o Menino, começa a ler suas *Primeiras estórias* com um sentido crítico ainda rudimentar, mas que vai se refinando ao longo da leitura. Por isso, n“Os cimos”, não é só a criança que mudou, mas o leitor também sofreu um processo de aprimoramento após uma viagem marcada por 21 pontos de parada, cada um condizente com uma das estórias que compõe esta obra tão diversificada.

---

<sup>224</sup> Ibidem, p. 53.

<sup>225</sup> Ibidem, p. 203.

<sup>226</sup> O que parece se repetir em outros contos do livro como “O Famigerado”, “Pirmipsiquice” e “Os irmãos Dagobé”.

Nossa experiência de leitura se integra à experiência de vida do Menino. Justamente por isso, o autor investiu em tantas modalidades diversas de narrativa, atentando sempre com especial atenção ao aspecto de viagem de alguns dos contos. Sobre a diversidade de composição dos contos afirma Paulo Rónai:

Diversos, antes de mais nada, os assuntos: tente-se recontá-los em breves palavras para ver quantos. Diversas as situações, os problemas envolvidos e as soluções. Note-se ainda que cada espécime pertence, por assim dizer, a outra variante ou subgênero — o conto fantástico, o psicológico, o autobiográfico, o episódico, o cômico ou trágico, o retrato a reminiscência, a anedota, a sátira, o poema em prosa... Distinga-se a multiplicidade dos tons: jocoso, patético, sarcástico, lírico, arcaizante, erudito, popular, pedante — multiplicidade decorrente não só do tema, senão também da personalidade do narrador, manifesto ou oculto. Observa-se a variedade da construção e do ritmo.<sup>227</sup>

As obras de Rosa, como esperamos ter aludido aqui, manifestam esta preocupação com a noção de viagem, bem como com um processo de aprimoramento que ele suscita nos diversos personagens protagonistas, quer seja um Matraga, quer seja um menino. Contudo, consideramos o *Grande sertão: veredas* como a obra que vai explorar de forma mais profunda esta noção. Uma vez que, ali, conseguimos observar três importantes nuances da viagem: a composição da obra como relato de viagem, a viagem como aprimoramento do narrador-protagonista e a composição da obra associada a um ideal ascético presente em diversas tradições humanas. É na confluência destes três âmbitos que identificamos o “Homo viator” no *Grande sertão: veredas*.

## 2.2. O processo de composição do *Grande sertão: veredas* como viagem

A viagem como *leitmotiv* em contos de Sagarana, *Corpo de baile* e *Primeiras estórias* nos incita a perscrutar sua relevância no *Grande sertão*, obra considerada a mais representativa da produção roseana. A noção de viagem nessa obra apresenta uma série de desafios

<sup>227</sup> RÓNAI, Paulo. “Os vastos espaços” In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 1ª ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 23.



ao crítico em função da forma como a narrativa está ordenada, uma vez que as lembranças relatadas pelo narrador-protagonista, Riobaldo, não seguem a ordem cronológica dos eventos à maneira da *Commedia*, mas apresentam-se reordenadas como cartas de um baralho poético em contínuo movimento.

A estória desenvolve-se em torno do relato<sup>228</sup> que Riobaldo, já em idade avançada, faz a um senhor que, vindo de um grande centro urbano, se dispõe a ouvi-lo durante três dias:

Eh, que se vai? Jãjá? É que não. Hoje, não. Amanhã, não. Não consinto. O senhor me desculpe, mas em empenho de minha amizade aceite: o senhor fica. Depois, quinta de-manhã cedo, o senhor querendo ir, então vai, mesmo me deixa sentindo sua falta. Mas, hoje ou amanhã, não. Visita, aqui em casa, comigo é por três dias!<sup>229</sup>

Curiosamente, o que pareceria um diálogo, desenvolve-se de modo monologal, porque no romance só lemos a voz de Riobaldo. O “senhor visitante” não se pronuncia dentro da obra, apresentando-se como uma presença-ausente. Como só ouvimos/lemos a fala de Riobaldo, o romance faz parecer uma consulta a um psicólogo e não propriamente uma conversa; ressaltando que esta consulta não se desenvolve de forma linear como na *Consciência de Zeno*,<sup>230</sup> mas, de acordo com o sinuoso fluxo da memória, volta-se ora para eventos mais recentes, ora para lembranças mais longevas.

A tentativa de encadeamento, por parte do leitor, dos episódios narrados no *Grande sertão* exige um grande esforço em função da série de tempos que se entrecruzam na narrativa. Há o tempo presente do relato, e os diversos tempos passados que podem ser designados segundo a fase da vida de Riobaldo: o adolescente do Rio de-Janeiro, o afilhado-hóspede de Selorico Mendes, o professor de Zé Bebelo, o tatarana, o cerzidor, o Urutú-branco e o barranqueiro.

<sup>228</sup> “nesta minha conversa nossa de relato” in: ROSA, Guimarães. *GSV*. p. 319.

<sup>229</sup> *Ibidem*, p. 21-22.

<sup>230</sup> Romance de 1923, escrito por Italo Svevo (o pseudônimo de Ettore Schmitz), em que um personagem narra para seu analista (Doutor S.) elucubrações em torno de suas experiências com o fumo, a morte do pai, seu casamento etc. O romance desenvolve um tema, então, bastante recente: a psicanálise. Vale salientar a estreita convivência que o autor manteve com outro escritor preocupado com as questões do inconsciente: James Joyce.

Portanto, temos, a partir da figura do narrador-protagonista, duas percepções da viagem: aquela propriamente dita, vivenciada pelo Riobaldo-personagem e o relato desta mesma viagem por parte do Riobaldo-narrador, então barranqueiro. A presença do narrador-personagem<sup>231</sup> aproxima o *Grande sertão* à *Divina Commedia* por três aspectos: o reportar-se ao mesmo tipo de narrador, a presença do leitor na obra de Dante que se coaduna ao “visitante” no *Grande sertão* e as digressões/reflexões sobre a viagem proferidas pelos seus respectivos narradores.

A possibilidade de leitura do *Grande sertão* como literatura de viagem nos remete ao percurso que é vivenciado por Riobaldo ao longo de sua jornada. O espaço em que a trama se desenvolve está centrado no norte do estado de Minas Gerais, mas com algumas ramificações pelo sul da Bahia (onde reside o Hermógenes) e até Goiás (onde Zé Bebelo se exila). Como há um contínuo e sinuoso movimento das tropas jagúncicas no romance, Riobaldo tem a oportunidade de passar, eventualmente, mais de uma vez pela mesma localidade. Ele mesmo, quando da condição de chefe (Urutu-branco) prefere seguir uma rota sinuosa em busca do Hermógenes: “E o que Diadorim me disse principiou deste jeito assim: que perguntou, esconso, se eu queria aquela guerra completamente. Tal achei áspero — que ele me condenava o vir dando tantas voltas, em vez de reto para topar o inimigo ir”<sup>232</sup>.

Aqui, percebe-se uma nítida diferença entre a obra de Rosa e a de Dante, pois, para este, todo o percurso é linear e direto, com início, meio e fim. Quando Dante encontra-se em rota sinuosa ou ele está perdido como na *selva oscura* do Inferno (Canto I), ou recebe algum tipo de repreensão como a que lhe faz Catão no Purgatório (Canto II, 118-123). Para Dante, o caminho rumo à salvação é uma *diritta via*, como a de um peregrino que não se desvia em direção à sua meta. Para Riobaldo, o desvio é o melhor caminho para se chegar à meta, pois é no desvio que o indivíduo se reconhece, é preciso afastar-se para encontrar-se. O pragmatismo danteano é contrabalanceado pelo titubear riobaldiano.

Outro elemento que merece destaque na descrição da viagem por parte dos dois narradores é que Dante-narrador é meticuloso na reconstituição do percurso, como observado no primeiro capítulo, uma minúcia que permite visualizar a cena quase tal e qual imaginada na

<sup>231</sup> Sobre o narrador-personagem no *Grande sertão*, ver o tópico: O narrador-personagem no *Grande sertão*: veredas.

<sup>232</sup> ROSA, João Guimarães. *GSV*, p. 377 (grifo nosso)

mente do autor. Para Riobaldo-narrador, os detalhes do percurso, seus *closes*, existem não necessariamente para permitir ao leitor a visualização da cena retratada, mas para resgatar uma verdade, beleza ou mistério contidos na mesma cena, como exemplos respectivos destas situações em que geralmente Riobaldo profere uma máxima em forma de provérbio, temos:

Quem muito se evita, se convive.<sup>233</sup>

A gente às vezes ia por aí, os cem, duzentos companheiros a cavalo, tinindo e musicando de tão armados.<sup>234</sup>

Por cativa em seu destinozinho de chão, é que árvore abre tantos braços.<sup>235</sup>

Ficar calado é que é falar nos mortos...<sup>236</sup>

Uma outra preocupação de Rosa em relação à viagem no *Grande sertão* está associada ao fato de que, nessa obra, os espaços (rios, lugarejos, acidentes geográficos) assumem características que estão para além de seus atributos naturais. A maioria dos espaços em que Riobaldo se detém com mais vagar não estão ligados diretamente a alguma particularidade especial, mas à representatividade para Riobaldo das memórias ali vividas. Entre os espaços que alcançam esse *status* na obra podemos citar o Tamanduá-tão, o Liso do Sussuarão, o Guararavacã do Guaicuí, o Rio de-Janeiro, o Rio São Francisco, a Fazenda Santa Catarina, o Verde Alecrim, a Fazenda dos Tucanos, dentre outros. A recordação desses lugares para Riobaldo é tão significativa, que só pensar na possibilidade de que seus nomes tenham mudado chega a pungi-lo:

Perto de lá tem vila grande — que se chamou *Alegres* — o senhor vá ver. Hoje, mudou de nome, mudaram. Todos os nomes eles vão alterando. É em senhas. *São Romão* todo não se chamou de primeiro *Vila Risonha*? O *Cedro* e o *Bagre* não perderam o ser? O *Tabuleiro-Grande*? Como é que podem remover uns nomes assim? O

---

<sup>233</sup> Ibidem, p. 9.

<sup>234</sup> Ibidem, p. 54. (grifo nosso)

<sup>235</sup> Ibidem, p. 303.

<sup>236</sup> Ibidem, p. 36.

senhor concorda? Nome de lugar onde alguém já nasceu, devia de estar sagrado.<sup>237</sup>

Rosa, apesar de contemporâneo do grupo de 30, efetua uma reconfiguração do espaço que destoa da produção daquele grupo. Em seu romance, o espaço não se limita a condição de cenário, ele é parte integrante da narrativa, componente intrínseco à trama. Rosa simplesmente não descreve a paisagem, ele a pinta à maneira de um impressionista, associando cada reduto do cerrado a um estado de espírito que está para além da imagem: “Representar é tornar presente o ausente. Portanto, não é somente evocar, mas substituir. Como se a imagem estivesse aí para preencher uma carência, aliviar um desgosto.”<sup>238</sup> Isto ocorre porque o estado de espírito é resultado da combinação de dois elementos: paisagem e memória.

Nessa associação entre espaço e sensação desenvolvida ao longo da viagem, Rosa elabora uma estrutura tripartite em que se entregam os seguintes elementos: um personagem, um espaço e um tema. Como exemplo desta estrutura teríamos: *Otacília-Fazenda Santa Catarina*-paraíso, *Demo-veredas tortas*-pacto, *Joca Ramiro-sertões*-ordem, *Nhorinhá-cabaré*-prazer, *Quelemém-espaços da narrativa de causos*-mistério, *Zé Bebelo-cidades*-progresso e *Diadorim-paisagens*-lirismo.

Dentre as estruturas elencadas, Diadorim é a de maior projeção, pois é a partir da personagem que os espaços líricos, e o sertão como um todo, recebem um novo olhar por parte do viajante Riobaldo. Daí a resignificação de alguns elementos da natureza e seu rememorar constante no romance: a pedra topázio, o manuelzinho-da-crôa, a Canção do Siruiz, o Rio Urucúia. Assim, sempre que Diadorim é rememorada na obra, em sua associação à paisagem, ocorre um transbordamento lírico, pois:

Quem me ensinou a apreciar essas as belezas sem dono foi Diadorim.

Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas as quisquilhas da natureza.

Eu precisava gostar de Diadorim para saber que estes gerais são formosos.<sup>239</sup>

<sup>237</sup> Ibidem, p. 33.

<sup>238</sup> DEBRAY, Regis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente**. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 38.

<sup>239</sup> ROSA, João Guimarães. **GSV**. p. 22, 24, 43.

A exemplo deste transbordamento lírico diante da relação Diadorim-*paisagem*-lirismo, temos a lembrança de Riobaldo diante do Rio Urucuia:

Demos no Rio, passamos. E, aí, a saudade de Diadorim voltou em mim, depois de tanto tempo, me custando seiscentos já andava, acoroçado, de afogo de chegar, chegar, e perto estar. Cavalo que ama o dono, até respira do mesmo jeito. Bela é a lua, lualã, que torna a se sair das nuvens, mais redondada recortada. Viemos pelo Urucúia. Rio meu de amor é o Urucúia. O chapadão - onde tanto boi berra. Daí, os gerais, com o capim verdeado. Ali é que vaqueiro brama, com suas boiadas espatifadas. Ar que dá açoite de movimento, o tempo-das-águas de chegada, trovada trovando. Vaqueiros todos vaquejando. O gado esbravaçava.<sup>240</sup>

Um das provas de que o espaço no *Grande sertão* não é apenas uma instância física, já se evidencia nas categorizações aplicadas ao termo sertão ao longo da obra, muitas inclusive não-complementares ou até contraditórias, anunciando a complexidade não de um espaço, mas das sensações humanas que nele se processam:

O sertão está em toda a parte.  
Sertão é onde o pensamento da gente se forma  
mais forte que o poder do lugar.  
O sertão é do tamanho do mundo.  
Sertão: é dentro da gente.  
O sertão é sem lugar.  
Sertão velho de idades.<sup>241</sup>

Algo que merece destaque, por corroborar para com a representação do *Grande sertão* como literatura de viagem, é o fato de que Riobaldo personagem apresenta-se na obra também como viajante. A trama se desenvolve como se se tratasse de uma viagem, um percurso. Daí a frequência com que os termos “caminho” e “travessia” que

<sup>240</sup> Ibidem, p. 55.

<sup>241</sup> Essas designações para sertão se encontram nas seguintes páginas: ROSA, João Guimarães. *GSV*. p. 9, 21, 55, 220, 251 e 383.

aludem a este aspecto itinerante da obra sejam uma constante na fala de Riobaldo-narrador:

Será que tem um ponto certo, dele a gente não podendo mais voltar para trás? Travessia de minha vida.

O real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia

Eu estava indo ao meu esmo.

Esta vida está cheia de ocultos caminhos.<sup>242</sup>

O *topos* da viagem ao qual se agregam a ideia de caminho e de travessia é relevante na obra por se coadunar com a noção de destino. Destino que parece se manifestar nos encontros, acasos e coincidência vivenciadas em meio à jornada. Riobaldo está sempre querendo saber se está seguindo o rumo certo, ou se desviou da *diretta via*. Ele teme, duvida e titubeia diante de qualquer rumo a seguir. A vida de Riobaldo se descortina como um vagar incessante na busca de um repouso que ele não sabe onde fica, buscando-o continuamente por todos os lugares, em todas as amizades, em todas as religiões: “Isso é que é salvação-da-alma... Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio...”<sup>243</sup>

Reportar-nos à *diretta via* é intencional por percebermos que esta noção de viagem da vida atrelada à ideia de destino está presente na *Commedia*, obra com a qual Rosa parece estabelecer um diálogo permanente. Ele, em função da predileção por alguns versos da *Commedia*, os incorpora no tecido de sua escritura; no *Grande sertão* as citações da *Commedia* geralmente estão associadas à ideia de deslocamento, é o caso de “minha vida teve meio do caminho” ou “por lá a esperança não acompanha” que indicam uma adaptação dos famosos versos: “Nel mezzo del cammin di nostra vita” e “Lasciate ogni speranza voi ch’entrate”. Versos associados à ideia de percurso, deslocamento, viagem (cammin e ch’entrate). Apesar de se tratarem, muito provavelmente, dos versos mais famosos da obra de Dante, isto não invalida a hipótese de que esta preocupação com o *topos* da viagem era algo que acompanhava Guimarães Rosa em meio a suas leituras. Em depoimento a Günter Lorenz, ele fala de sua vida como uma aventura da qual podemos extrair a viagem, uma vez que toda aventura pressupõe um deslocamento: “As aventuras não têm tempo, não têm princípio nem

<sup>242</sup> ROSA, João Guimarães. *GSV.*, p. 206, 76, 112.

<sup>243</sup> *Ibidem*, p. 15.

fim. E meus livros são aventuras; para mim, são minha maior aventura. Escrevendo, descubro sempre um novo pedaço de infinito.”<sup>244</sup>

A viagem no *Grande sertão* está tão organicamente articulada que pode ser observada em qualquer um de seus níveis de composição, seja no narrador ou no personagem, na trama ou no cenário, nas fontes ou digressões de que Rosa lança mão para compor seu famigerado romance. Esses elementos serão discutidos ao longo deste capítulo. Contudo, vale considerar, aqui, a ideia de paisagem como espaço de contemplação e ponto de parada de Riobaldo, em que ele descansa ou retoma as energias para recomeçar sua jornada. Esses pontos, essas tantas veredas da obra, marcam sempre etapas, quando não ritos de passagem, a um novo andamento da aventura jagúncica.

Guimarães Rosa consegue não apenas retratar as paisagens, mas as forças que permitem sua rememoração. Tudo nele começa pela visão e, ao observar o mundo, Riobaldo vai captando com um olhar penetrante, um olhar áptico<sup>245</sup>, pois seus olhos, em uma profusão sinestésica, não apenas veem as coisas, mas as tocam, veem seu cheiro, ouvem sua cor. Esse olhar áptico, para usar uma expressão de Deleuze, não tosqueneja no *Grande sertão*, ele deseja o mundo embora não o compreenda, e pelo mundo é ansiado. Como afirma Alfredo Bosi, numa leitura agostiniana do olhar:

Conhecendo por mímese, mas de longe, sem a absorção imediata da matéria, o olho capta o objeto sem tocá-lo, degusta-lo, cheirá-lo, degluti-lo. Intui e compreende sinteticamente, constrói a imagem não por assimilação, mas por similitudes e analogias. Daí, o caráter de hiato, de distância, terrivelmente presente às vezes, que a imagem detém; daí o fascínio com que o homem procura chegar-se à sua enganosa substancialidade<sup>246</sup>.

Percebe-se que é a presença de Diadorim que dá sentido à descrição da paisagem, e ainda confere seu caráter lírico. Há aqui uma personificação do amor no mundo, o amor como filtro, como

<sup>244</sup> LORENZ, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa” In: COUTINHO, Edoardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 72.

<sup>245</sup> Sobre o olhar áptico, ver: DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Tradução de Roberto Machado *et alli*. Rio de Janeiro: Zarat, 2007.

<sup>246</sup> BOSI, Alfredo. “Imagem, discurso” in: *Ser e tempo da poesia*. São Paulo: Cia das Letras, 2010, p. 24.

representação, como força. Diadorim seria, então, o coração desta *anima mundi* que é o sertão.

No *Grande sertão* toda paisagem é transcendente. Como afirma Deleuze: “Em arte, tanto em pintura quanto em música, não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças.”<sup>247</sup> Para pintar as forças (saudade, tempo, angústia, terror) o escritor precisa carregar a linguagem de uma série de signos que permitam à leitura transcender. E, para isso, as sinestesias e aliterações têm um papel fundamental pelo caráter sensitivo que elas personificam. Em Rosa, paisagem e palavra são instâncias complementares. Ele configura esse caráter metafísico à paisagem a partir de uma manipulação da sintaxe e do léxico. Sua língua é seu ser-tão. Ele confirma em texto literário o que Deleuze discute como formulação crítica:

O escritor se serve de palavras, mas criando uma sintaxe que as introduz na sensação, e que faz gaguejar a língua corrente, ou tremer, ou gritar, ou até mesmo cantar; é o estilo, o “tom”, a linguagem das sensações ou a língua estrangeira na língua.<sup>248</sup>

Vale destacar que algumas imagens no *Grande sertão* formam sensações que anunciam o que está por vir na ordem do enredo, como a paisagem seguinte que anuncia um período de bem-estar após o banimento de Zé Bebelô:

Me deu saudade de algum buritizal, na ida duma vereda, em capim tem-te que verde, termo da chapada. Saudades, dessas que respondem ao vento; saudade dos Gerais. O senhor vê: o remôo do vento nas palmas dos buritís todos, quando é ameaça de tempestade. Alguém esquece isso? O vento é verde. Aí, no intervalo, o senhor pega o silêncio põe no colo.<sup>249</sup>

Esses são trechos muito particulares, inclusive todos os grandes momentos da obra, seus episódios mais determinantes estão associados a certas localidades, e o modo como Rosa pinta cada paisagem já é um prenúncio do próximo movimento da trama. Aqui, a paisagem ocupa papel semelhante ao coro na tragédia grega, anuncia os

<sup>247</sup> DELEUZE, Gilles. Idem, p. 62.

<sup>248</sup> Ibidem, p. 228.

<sup>249</sup> ROSA, Guimarães. *GSV*., p. 206. (grifo nosso)



dissabores, delírios e delícias futuros. Assim é no Guararavacã do Guaicuí, no Tamanduá-tão, no Liso do Sussuarão e no Rio de-Janeiro, espaços decisivos do romance.

No Guararavacã do Guaicuí, Riobaldo vive seu alumbramento feliz ao lado daquela “mandate amizade” de Diadorim. Não havia nada por temer. Tudo era paraíso. Ele não precisava dizer que estava feliz; a natureza, a paisagem, as imagens que ele retrata configuram essa felicidade. A importância dessa paisagem é porque foi ali que ele descobriu que gostava de Diadorim, por isso é um espaço tão particular:

A Guararavacã do Guaicuí: o senhor tome nota deste nome. Mas não tem mais, não encontra — de derradeiro ali se chama é Caixeirópolis; (...) mas foi neste lugar, no tempo dito que meus destinos foram fechados. (...) Aquele lugar, o ar. Primeiro, fiquei sabendo que gostava de Diadorim — de amor mesmo amor, mal encoberto em amizade.<sup>250</sup>

Contudo, aquela estada em refrigério seria transformada em aflição, como se a roda da fortuna tivesse girado mais uma vez, pois, ali, naquele lugar, soube-se do assassinato de Joca Ramiro, líder primeiro dos jagunços e pai de Diadorim. Com a notícia, Diadorim tem um assomo de loucura difícil de conter. Em seguida, os jagunços partem para uma vingativa viagem contra os Hermógenes e Ricardões, responsáveis pelo assassinato à traição de Joca Ramiro. “Deixamos para trás aquele lugar, que disse ao senhor, para mim tão célebre — a Guararavacã do Guaicuí, do nunca mais”,<sup>251</sup>. “Nunca mais” porque a felicidade que Riobaldo sentira ali não mais se repetiria, sua vida então seguiria um rumo variado até que a vingança se cumprisse.

Como se observa, é um espaço marcado por duas experiências, a descoberta do amor e a notícia da morte, Eros seguido de Thanatos. A significação deste espaço só é possível a partir do sentimento de Riobaldo, caso o ouvinte-leitor vá até lá, o máximo que poderá encontrar é Caixeirópolis; Guararavacã do Guaicuí não é um espaço propriamente, mas uma instância sensitiva de Riobaldo, uma saudade, uma memória, uma força, como afirma Antonio Candido:

---

<sup>250</sup> Ibidem, p. 212. (grifo nosso)

<sup>251</sup> Ibidem, p. 213.

Cautela todavia. Premido pela curiosidade, o mapa se desarticula e foge. Aqui um vazio; ali uma impossível combinação de lugares; mais longe uma rota misteriosa, nomes irreais. E certos pontos decisivos escapam de todo. Começamos então a sentir que a flora e a topografia obedecem freqüentemente à necessidade de composição; que o deserto é sobretudo projeção da alma e as galas vegetais simbolizam traços afetivos. Aos poucos vemos surgir um universo fictício, a medida que a realidade geográfica é recoberta pela natureza convencional.<sup>252</sup>

Além do Guararavacã do Guaicuí, outro espaço está associado à noção de travessia: o Rio de-Janeiro. Em suas margens, Riobaldo, ainda adolescente, conhece Reinaldo, futuro Diadorim, que o convida a atravessar numa canoa aquele rio e o São Francisco, seu confluente. Riobaldo não sabe nadar e teme o percurso. No entanto, Reinaldo o encoraja com uma frequente repetição da expressão, “carece de ter coragem...”. Depois que o Reinaldo enfrentou um bruto homem que apareceu de surpresa quando eles desceram da canoa na outra margem, eles retornam e Riobaldo se sente diferente, como outra pessoa:

Eu não tinha medo mais. Eu? O sério pontual é isto, o senhor escute, me escute mais do que eu estou dizendo; e escute desarmado. O sério é isto, da estória toda — por isto foi que a estória eu lhe contei — : eu não sentia nada. Só uma transformação, pesável. Muita coisa importante falta nome.<sup>253</sup>

O Rio de-Janeiro é o primeiro marco de travessia da transformação de Riobaldo, o Sussuarão será o seguinte. É curioso como esses espaços funcionam como marcos da jornada interior de Riobaldo em seu processo de maturação, daí a representatividade de seus nomes. O de-Janeiro, por exemplo, é destacado por Carlos Figueiredo:

---

<sup>252</sup> CANDIDO, Antonio. **Tese e Antítese**. 4ª ed., São Paulo: T. A. Queiroz, 2002, p. 124.

<sup>253</sup> ROSA, João Guimarães. **GSV**, p. 80. (grifo nosso)

Nesta fartura de lugares, muitas vezes os seus nomes servem e se ajustam às intenções simbólicas na intervenção criativa do escritor. O afluente “de janeiro”, ao desaguar no São Francisco, no episódio do encontro do adolescente Riobaldo com o Menino, e seu passeio de barco, identifica-se comodamente com Janus padroeiro das travessias.<sup>254</sup>

Por último o Tamanduá-tão, onde ocorre a última batalha da saga de Riobaldo. O lugar se assemelha a uma arena. Riobaldo fixa-se numa parte alta para que possa combater e ver tudo o que ocorre, ele participa como um franco atirador e observa, à distância, o desenrolar dos acontecimentos. No entanto, o grande lance da batalha, a peleja de facas entre Hermógenes e Diadorim lhe escapa à vista devido à poeira que sobe com o grande movimento de pessoas e cavalos. Assim Riobaldo descreve o lugar:

Tamanduá-tão é o varjaz — que dum topo de ladeira se avistava; e para lá descemos por encanado de cava, quase grotá, que a vertente entalha. Mas mais de mil bois ou cavalos e éguas uns oitocentos, se carecessem, cabiam de bom pastar ali naquele baixadão, de raso em raso. Ao muito escuro, dum banda, existia um travessão de mato. Outro braço de mata, da outra banda. Com que, contornada essa mata, a gente estava sempre naquilo que Tamanduá-tão é: a enorme vargem<sup>255</sup>.

É no Tamanduá-tão, essa arena em formato de cruz, que Riobaldo conclui seu calvário. Onde acontece o desfecho da obra e a grande descoberta de Riobaldo a respeito de Diadorim, do mundo e de si mesmo.

Esbarrando aquele momento, era eu, sobre vez, por todos, eu enorme, que era, o que mais alto de realçava. (...) Conheci. Enchi minha história. Até que, nisso, alguém se riu de mim, como que escutei. (...) E, então, eu ia denunciar o nome, dar

<sup>254</sup> MONTEIRO, Carlos Augusto de Figueiredo. **O mapa e a trama: ensaios sobre o conteúdo geográfico em criações romanescas**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2002, p. 219.

<sup>255</sup> ROSA, João Guimarães. **GSV**, p. 386.

a cita: ...*Satanão! Sujo!...* e dele disse somentes  
— *S...* — *Sertão... Sertão...*<sup>256</sup>

O *Grande sertão* é um romance de evocação, por isso o peso do passado e a representatividade da memória. É justamente a capacidade de rememorar que possibilita a Riobaldo narrar seu percurso conforme as sensações que lhe causaram e ordená-las num ciclo desiderativo, aproximando-se do tempo desiderativo de um Proust, porque “Os gerais desentendem de tempo”<sup>257</sup>. Riobaldo, numa visão que tem origem em Heráclito, acredita que as pessoas não estão prontas, que elas vão sempre mudando ao longo da vida. Por isso, no *Grande sertão*, pessoa e paisagem estão em constante mudança, em constante movimento, num devir perene...

Pode-se afirmar que, para Riobaldo, a vida é uma grande viagem e no ápice dessa travessia, nesse *insight* repentino ele compreende: tudo em sua vida, a canção do Siruiz, a paisagem, o manuelzinho-da-crôa, a pedra topázio, a vida, tudo é a manifestação de uma verdade: Sertão... Sertão...

## 2.3. O narrador-protagonista no *Grande sertão: veredas*

Algun aceno à presença do narrador-protagonista no *Grande sertão* já fora dado quando tratamos da composição da obra como relato de viagem. Contudo, agora, pretendemos discutir esse aspecto com maior acuidade, uma vez que a presença de Riobaldo-barranqueiro como narrador da história perfilada por Riobaldo-jagunço é a base narrativa que engendra a trama, dita o ritmo e coopera nas inovações do *Grande sertão: veredas*.

Riobaldo, portanto, apresenta-se no *Grande sertão* sob essa bipolaridade, personagem e narrador. A vida do personagem (seu passado jagunço) estaria, como já observamos, no aspecto de viagem da obra; e a vida do narrador (seu presente barranqueiro), a sua *diegese*, ou seja, o seu relato desta mesma viagem. Dito isto, observa-se, assim como na *Divina Commedia*,<sup>258</sup> a presença de mais de uma instância

<sup>256</sup> Ibidem, p. 418.

<sup>257</sup> Ibidem, p. 81.

<sup>258</sup> Na *Divina Commedia*, como referido no capítulo I desta tese, Dante aparece sobre duas instâncias ficcionais, o *Dante-personagem viajante* e o *Dante-narrador poeta*. Não deixando de considerar que estas duas instâncias ainda se confundem com a pessoa anagráfica do autor,

ficcional para o mesmo nome: um Riobaldo que vivencia a ação no passado e um Riobaldo que narra esta ação no presente.

Pensando em Riobaldo como narrador-protagonista, podemos reportar-nos ao crítico Norman Friedman quando afirma que “O narrador-protagonista, portanto, encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções.”<sup>259</sup> Lendo o romance, constatamos que Riobaldo-narrador não tem acesso ao pensamento dos outros personagens, a não ser que eles o manifestem implícita ou explicitamente.

O escasso universo de informações de que Riobaldo-narrador dispõe, se comparado a um narrador-onisciente, apresenta-se como um estímulo ao avanço de seu discurso. Isso se deve ao fato de que a incerteza em relação ao pensamento dos demais personagens, como também em relação aos eventos futuros, abre a possibilidade para elucubrações que são continuamente exploradas por Guimarães Rosa. Nesse caso, o narrador nunca se detém diante do desconhecimento de algum fato. Muito pelo contrário, esse desconhecimento faz com que sua reflexão avance em digressões sempre eivadas por uma reflexão sobre a vida de forte substrato filosófico e religioso porque metafísico:

O senhor saiba: eu toda a minha vida pensei por mim, forro, sou nascido diferente. Eu sou é eu mesmo. Divêrjo de todo o mundo... Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa. O senhor concedendo, eu digo: para pensar longe, sou cão mestre — o senhor solte em minha frente uma idéia ligeira, e eu rastreio essa por fundo de todos os matos, amém!<sup>260</sup>

Contudo, mesmo defrontando-nos ao longo da leitura com passagens em que esse desconhecimento gera uma reflexão, constata-se que ele é, por vezes, um artil literário de Rosa, uma vez que a estória é contada *a posteriori* pelo narrador-protagonista que, pela sua própria

---

da qual herdamos o nome. Daí, a grande dificuldade em distinguir, na *Commedia*, o que é ficcional do que é real em relação à vida do seu autor, uma vez que a obra é a principal fonte histórica para o seu conhecimento.

<sup>259</sup> FRIEDMAN, Norman. “O ponto de vista na ficção”. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: **Revista da USP**, n. 53, p166-182, março/maio 2002, p. 177.

<sup>260</sup> ROSA, Guimarães. *Op. cit.*, 1983, p. 14. Nesta passagem Kathrin Rosenfield encontrou uma paráfrase do diálogo *Parmênides* de Platão, quando afirma: Não é sem razão que Riobaldo assume o discurso de Zenão quando este exalta o método filosófico de Sócrates: ‘a maneira dos cães da lacônia [...] tu rastreas e segues os rastros de tudo o que é dito’.

natureza, já conhece de antemão o andamento dos fatos, como afirma Lígia Chiappini:

Na verdade, é uma impropriedade dizer que Riobaldo, como o leitor, ignora o que vai acontecer. Riobaldo tudo sabe, já que está rememorando o passado, a partir da sua velhice. Mas o rememorar procura também captar — encenando — as suas próprias impressões, reações, pensamentos e sentimentos na época em que os fatos se passaram, seguindo a ordem de suas descobertas, sem adiantar a conclusão aos leitores, a não ser por alusões um tanto herméticas.<sup>261</sup>

Com o avançar da leitura percebemos que a escolha de Rosa não é gratuita. Essa impressão de não saber o futuro, mesmo o conhecendo de antemão, tem uma função específica na obra, a de ocultar um mistério que só se revelará ao final do livro, de maneira que as dúvidas que rondavam o Riobaldo no passado (personagem) sejam as mesmas que rondam o leitor ao longo da leitura. Há, aqui, uma tentativa de aproximar as sensações da leitura com as sensações experienciadas pelo personagem, e o Riobaldo-narrador é bem consciente disto: “E disse. Eu conheci! Como em todo o tempo antes eu não contei ao senhor — e mercê peço: — mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segredo, sabendo somente no átimo em que eu também soube...”<sup>262</sup>

Um elemento que tem relação com esta complexa estrutura que forma o *Grande sertão* é a presença de um “senhor”, que ouve toda a estória, mas que na realidade é uma representação literária com a qual Riobaldo-narrador, para não dizer Rosa, dialoga. Tanto é assim que ele não tem voz na obra, em seiscentas páginas de romance, não há uma frase, uma palavra proferida por este senhor. Contudo, ele apresenta duas características que corroboram com a ideia de que ele seja uma metáfora do leitor, o fato dele ser alguém com instrução e da cidade. Em outras palavras, indica uma pessoa com formação acadêmica advinda dos grandes centros urbanos: o público leitor de Guimarães Rosa. Contudo, como afirma Kathrin Rosenfield:

<sup>261</sup> LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O Foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1991, p. 44.

<sup>262</sup> ROSA, João Guimarães. *GSV.*, p. 423. (grifo nosso)

A relação entre Riobaldo e o senhor afasta-se sensivelmente da representação realista e não pode ser interpretada como “depoimento” de uma “vida pregressa”. Ela se aproxima muito mais da representação ficcional de uma errança, daquela travessia que visa menos à chegada no assunto particular (vida de sertanejo, etc.) do que ao livre perder-se na errança da letra, no labirinto das múltiplas versões nas quais o assunto particular apenas se insinua para revelar uma ordem universalmente válida.<sup>263</sup>

O diálogo com o leitor também está presente na *Commedia*. Dante-narrador faz uma série de advertências e exposições quanto aos eventos que estão por se iniciar. Contudo, estas passagens, apesar de serem recorrentes<sup>264</sup> não têm a mesma profusão que no *Grande sertão*, em que praticamente em todos os trechos da obra o “diálogo com o senhor” vem à tona.

Há, inclusive, uma interpretação do *Grande Sertão* como uma obra confessional à maneira de santo Agostinho, o que de certo modo o aproximaria da *Commedia* que tem nas *Confissões* um texto modelar.<sup>265</sup> Contudo, esta interpretação do *Grande sertão* confere a este “senhor” o *status* de “Senhor”, ou seja, vê nessa figura ficcional um representação da divindade. Isto não nos parece verossímil, uma vez que se aquela figura representasse Deus não seria necessária qualquer informação, pois este, mais ainda que um narrador-onisciente, conheceria todas as vicissitudes do fato narrado, tornando a confissão desnecessária.

Outro elemento do *Grande sertão* que merece ser considerado é que, mesmo em se tratando de um romance épico, em que os grandes feitos e aventuras têm lugar reservado, há um certo equilíbrio entre experiência relatada (personagem) e reflexão sobre o ato de narrar (narrador), ou seja, há um equilíbrio entre *diegese* (história) e *logos*

<sup>263</sup> ROSENFELD, Kathrin. **Desenveredando Rosa**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006, p. 364.

<sup>264</sup> Sobre a referência ao leitor na *Commedia*, Erich Auerbach identificou em “Os apelos ao leitor” as seguintes passagens: No *Inferno*: VIII, 94-96; IX, 61-63; XVI, 137-142; XX, 19-24; XXII, 118; XXV, 46-48; XXXIV, 22-27. No *Purgatório*: VIII, 19-22; IX, 70-72; X, 106-111; XVII, 1-19; XIX, 98-103; XXXI, 124-126; XXXIII, 136-139. No *Paradiso*: II, 1-18; V, 109-114; IX, 10-12; X, 7-27; XIII, 1-12; XXII, 106-111. AUERBACH, ERICH. “Os apelos ao leitor” In: **Ensaio de literatura ocidental**. Tradução de Samuel Titan Junior e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2007.

<sup>265</sup> No primeiro tratado do *Convívio*, Dante alude à necessidade de falar de si, mas só quando tal ação possa reverter-se em instrução às pessoas, ou para evitar uma grande injustiça. Neste mesmo trecho ele usa como referência a *Consolação da filosofia* de Boécio e as *Confissões* de Agostinho.

(discurso-narrativa). O *Grande sertão*, por seguir o fluxo da memória de Riobaldo não é linear na exposição dos fatos, como já observamos em “O processo de composição da obra como viagem”. Nestas situações, Riobaldo sempre se desculpa ao leitor, pela dificuldade em acompanhar um relato tão, aparentemente, desordenado:

Essas coisas todas se passaram tempos depois. Talhei avanço, em minha história. O senhor tolere minhas más devassas no contar. É ignorância. Eu não converso com ninguém de fora, quase. Não sei contar direito. [...] Agora, neste dia nosso, com o senhor mesmo — me escutando com devoção assim — é que aos poucos vou indo aprendendo a contar corrigido. E para o dito volto.<sup>266</sup>

Aliado ao fato de que Riobaldo-narrador acredita não saber narrar bem sua estória, em função da dificuldade de encadear os eventos de forma diacrônica, devemos considerar três agravantes: primeiro, que o tema da rememoração é bastante difícil de tratar devido à sua complexidade; segundo, a profunda sensibilidade do narrador que o impede de narrar os eventos de uma forma linear e sucinta, desconsiderando a reflexão que estes ensejam e, terceiro, por haver no romance uma profunda consciência da indeterminação e seletividade da memória:

Mesmo eu não acerto no descrever o que se passou [...] Agora, que mais idoso me vejo, e quanto mais remoto aquilo reside, a lembrança demuda de valor — se transforma.

Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu deminto. Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que se já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas — de fazer balance, de se remexerem dos lugares. O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora, acho que nem não. São tantas horas de pessoas, tantas coisas em tantos tempos, tudo miúdo recruzado. Se eu fosse filho de mais ação, e menos idéia, isso sim, tinha escapulido.

A qualquer narração dessas depõe em falso, porque o extenso de todo sofrido se escapole da memória.<sup>267</sup>

<sup>266</sup> ROSA, João Guimarães. *GSV.*, p.142-143.

<sup>267</sup> *Ibidem*, p. 133, 244, 285. (grifo nosso)



Em algumas das passagens da *Commedia* em que Dante se remete ao leitor, surgem construções de fundo similar, em que o poeta diz tanto da dificuldade de abordar o seu tema, quanto da falibilidade de sua memória:

Nel ciel che più de la sua luce prende  
fu' io, e vidi cose che ridire  
né sa né può chi di là sù discende;

Ao céu que mais de sua luz se aquece  
eu fui, e coisas vi que mencionar  
não sabe, ou pode, quem de lá regressa:

perché appressando sé al suo disire,  
nostro intelletto si profonda tanto,  
che dietro la memoria non può ire.

porque, a ansiada meta a demandar,  
nosso intelecto se aprofunda tanto  
que a memória é incapaz de o  
acompanhar.  
Par. I, 4-9;<sup>268</sup>

Paulatinamente no *Grande sertão*, vamos percebendo que o avanço da leitura se coaduna a um processo de aperfeiçoamento do personagem. Riobaldo aos poucos vai ganhando mais autonomia dentro do círculo dos jagunços, passando de simples garoto que pedia esmolas às margens do Rio de-Janeiro ao líder Urutú-branco: “O mais importante e bonito, do mundo, é isto: as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas — mas que elas vão sempre mudando”.<sup>269</sup>

Na percepção deste processo tem papel decisivo o narrador, que nos vai apresentando os indícios desta lenta transformação que não é linear, mas cheia de reveses, como todos os núcleos em que se desenvolve a trama de *Grande sertão*, pois não há um único núcleo, mas vários: os três amores (Diadorim, Otacília e Nhorinhá), o pacto, a compreensão do sertão, a história da jagunçagem, o autoconhecimento, o conflito campo-cidade, os mistérios da existência, a memória, a meta-narrativa, dentre outros. Contudo, neste processo de aprimoramento pelo qual o personagem Riobaldo se insere, o narrador funciona como um guia, incitando-nos a não desconsiderar qualquer particular na vida daquele jagunço *sui generis*. Isto corrobora com o pensamento de Friedman, quando afirma que:

Se o problema é traçar o crescimento de uma personalidade à medida que ela reage às experiências, o narrador-protagonista se provará

<sup>268</sup> Grifo nosso

<sup>269</sup> ROSA, João Guimarães. *GSV.*, p. 20.

mais útil — como em *Grandes esperanças* — assumindo que ele tenha sensibilidade e inteligência suficiente para desenvolver e perceber a significância desse desenvolvimento.<sup>270</sup>

Este desenvolvimento a que Friedman se refere é bastante sutil no romance, uma vez que Riobaldo-narrador sempre transfere o significado das experiências para um universo transcendente. Mas esta transcendência não é plenamente estabelecida porque entre a realidade sertaneja e a metafísica está a dúvida. Dúvida quanto ao tema da Queda, dúvida quanto ao sentimento por Diadorim, dúvida quanto à existência do Demo, dúvida quanto ao caminho a seguir, dúvida quanto ao modo de narrar.

O narrador, nessa obra, por mais que ele tenha conhecimento do futuro do protagonista, isto não o isenta de uma série de questionamentos que são transferidos para o âmbito da narrativa. Por isto sua fala é marcada por *flashbacks*, variação de pontos de vista, mudança de opinião, mutabilidade temática, dentre outros. Amiúde, a dúvida alcança tamanha representatividade que Riobaldo após esboçar qualquer definição, insurge com o seu inverso, como na conclusão dos *Ensaaios* de Montaigne. Esta indeterminação, ou dúvida, reverbera em todas as instâncias da obra: “É, e não é. O senhor ache e não ache. Tudo é e não é... quase todo mais grave criminoso feroz, sempre é muito bom marido, bom filho, bom pai, e é bom amigo-de-seus-amigos! Sei desses.”<sup>271</sup>

Essa incerteza diante do mundo conduz Riobaldo-narrador a trabalhar com todas as possibilidades que se lhe apresentam, de maneira que ele vai testando uma a uma até encontrar a solução que possa confortá-lo. Seu impulso investigativo é tão intenso que mal ele começa e verificar a plausibilidade de uma hipótese, já começa a tratar de outra. E este reiterar investigativo move-se num fluxo alucinante que quase nos dispersa em meio à leitura. Em diversas passagens o narrador se mostra consciente desta sua volubilidade reflexivo-discursiva:

Ai, arre, mas: que esta minha boca não tem ordem nenhuma. Estou contando fora, coisas divagadas. Se eu estou falando às flautas, o senhor me corte.

<sup>270</sup> FRIEDMAN, Norman. “O ponto de vista da ficção” In: **Revista da USP**, São Paulo, n. 53, p166-182, março/maio 2002, p. 181.

<sup>271</sup> ROSA, João Guimarães. **GSV.**, p. 12.

Sei que estou contando errado, pelos altos.  
Desemendo. Mas não é por disfarçar, não pense.  
Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as  
coisas de rasa importância.  
Eu sei que isto que estou dizendo é dificultoso,  
muito entrançado.<sup>272</sup>

Como a maioria dos elementos do *Grande sertão*, essa fala desordenada do protagonista é ao mesmo tempo inconsciente e proposital. Inconsciente por ser motivada por um fluxo desiderativo de percepção do passado ao qual o narrador deliberadamente se entrega, uma vez que tem consciência de que só uma dispersão narrativa pode dar conta da harmonização velada dos signos do mundo. Este fluxo desiderativo pode ser entendido como a *memória involuntária* de que Walter Benjamin lança mão para perscrutar o complexo narrativo da *A la recherche du temps perdu* de Proust:

Mesmo as formações espontâneas da *mémoire involuntaire* são imagens visuais ainda em grande parte isoladas, apesar do caráter enigmático de sua presença. Mas por isso mesmo, se quisermos captar com pleno conhecimento de causa a vibração mais íntima desta literatura, temos que mergulhar numa camada especial, a mais profunda, dessa memória involuntária, na qual os momentos da reminiscência, não mais isoladamente, como imagens, mas informes, não-visuais, indefinidos e densos, anunciam-nos um todo, como o pesa da rede anuncia uma presa ao pescador.<sup>273</sup>

O “anúncio deste todo” que a “memória involuntária” ou “fluxo de consciência” propicia está presente no relato de Riobaldo. O narrador demonstra um particular desejo de se apropriar deste transtorno de consciência para captar e agregar à narrativa elementos imperceptíveis do mundo, agrupando-os num encadeamento sinuoso. É como se o mundo fosse um obscuro rio, no qual Riobaldo nada em consonância com a forte correnteza (fluxo desiderativo), mas ao mesmo

<sup>272</sup> Ibidem, p. 18, 46, 73, 74.

<sup>273</sup> BENJAMIN, Walter. “a imagem de Proust” In: **Magia e técnica e arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 49.

tempo desfere algumas braçadas (ação consciente) aproximando-se ora de uma margem ora de outra:

Tudo agora reluzia com clareza, ocupando minhas idéias, e de tantas coisas passadas diversas eu inventava lembrança, de fatos esquecidos em muito remoto, neles eu topava outra razão: sem nem que fosse por minha própria vontade [...] Nos começos, aquilo bem que achei esquipático. Mas, com o seguinte, vim aceitando esse regime, por justo, normal, assim.<sup>274</sup>

À memória desiderativa e esta narração desordenada, que permitem uma integração de experiências e sensações oriundas de nichos distintos, vem associar-se a uma noção de tempo também agregadora por uma ampliação da noção de presente, como se à maneira de santo Agostinho<sup>275</sup>, o presente portasse consigo os demais tempos:

É impróprio afirmar que os tempos são três: pretérito, presente e futuro. Mas talvez fosse próprio dizer que os tempos são três: presente das coisas passadas, presente das presentes, presente das futuras. Existem, pois, estes três tempos na minha mente que não vejo em outra parte: lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras.<sup>276</sup>

Assim, como se o momento da elocução fosse não apenas uma profusão descontinuada de lembranças, mas esboçasse também uma visão mística da existência, uma depuração da eternidade. Ao Riobaldo-narrador não escapa esta fusão temporal, aludida em vários momentos do romance:

Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data.

---

<sup>274</sup> ROSA, João Guimarães. *GSV.*, p. 301.

<sup>275</sup> A este respeito, ver: AGOSTINHO, santo. *Confissões*, livro IX. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural, 1987, p. 215-231.

<sup>276</sup> AGOSTINHO. Idem, p. 222. Ainda sobre a noção de tempo em santo Agostinho, ver: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre Linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

As coisas não têm hoje e ant'ontem amanhã: é sempre.  
 Os dias que são passados vão indo em fila para o sertão.  
 Os fatos passados obedecem à gente; os em vir, também. Só o poder do presente é que é furiável? Não. Esse obedece igual — e é o que é.<sup>277</sup>

A confluência destas noções de memória, narrativa e tempo que permitiram a Rosa compor a obra como uma contínua busca em direção à verdade e, para tanto, o recurso ao narrador-protagonista representou elemento decisivo por permitir um contato mais estreito entre o leitor e a narrativa, fazendo a descrição camuflar-se em diálogo em função dos questionamentos e aporias que o narrador propõe ao longo da leitura.

#### 2.4. A matriz bíblica no *Grande Sertão*

Na composição do *Grande sertão* há um contínuo exercício de diálogo com as mais diversas tradições culturais humanas. Contudo, algumas são mais recorrentes ao longo de suas obras. A tradição judaico-cristã que tem a *Bíblia* como testamento fundamental é uma das principais fontes para a composição roseana, seja do *Grande sertão*, seja de seus contos e novelas. Nisto, considere-se dois elementos singulares: primeiro, que a maioria de seus personagens são do sertão mineiro, onde a religião católica tem uma ampla profusão; segundo, que o autor apresenta um profundo conhecimento dos textos advindos desta tradição: *Bíblia*, patrística, escolástica, *Legenda Áurea*, *Divina Commedia*, *Subida ao Monte Carmelo*, obras do Mestre Eckhart, dentre outros. Em carta a Edoardo Bizarri, Rosa expõe a marca cristã de sua obra:

Ora, você já notou, decerto, que, como eu, os meus livros, em essência, são “anti-intelectuais” — defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração sobre o bruxulear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana. Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São

<sup>277</sup> ROSA, João Guimarães. *GSV.*, p. 73, 102, 221, 244.

Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Bardiaeff — com Cristo, principalmente.<sup>278</sup>

Aliado ao fato de que tanto Rosa quanto seus personagens são oriundos de um mundo envolto pelo manto do catolicismo, o que torna suas obras eminentemente cristãs, deve-se considerar que muitas vezes ele se utiliza de uma linguagem propriamente cristã, mas incutindo nela elementos de outras tradições. É como se a linguagem cristã de seus personagens fosse apenas uma primeira camada que encobre uma série de pensamentos, ritos e tradições universais.<sup>279</sup> Por ora, nos deteremos no caráter essencialmente cristão do *Grande Sertão*, mas no tópico sobre o *Homo viator* este aspecto de simbiose de tradições na escrita roseana será retomado.

No que diz respeito à retomada de episódios bíblicos no *Grande sertão* há uma série de exemplos que consistem em alusões indiretas à *Bíblia*. Considere-se o momento em que estando no Guararavacã do Guaicuí, Diadorim e Riobaldo recebem a notícia da morte à traição de Joca Ramiro. Neste instante, Diadorim quase enlouquece, pois José Otávio Ramiro Bettencourt Marins era seu pai. Ao destacar o instante de loucura de Diadorim, Rosa retoma o tema da loucura de Nabucodonosor (*Livro de Daniel*, cap. IV, vers. 33): “E aí eu vi Diadorim no chão, deitado de bruços. Soluçava e mordía o capim do campo. A doideira.”<sup>280</sup>

Riobaldo, amiúde, usa referências bíblicas em sua fala para expressar a simbologia ou significado das experiências vividas. Como para dizer o quanto ele amava Diadorim, afirma que: “Eu ia com ele até o rio Jordão...”<sup>281</sup> O famoso rio bíblico tem aqui uma função precisa, dar conta da intensidade do amor de Riobaldo por Diadorim. Este rio em que Jesus fora batizado foi palco de uma série de milagres no *Antigo testamento*, a cura da lepra recebida por Naamã após sete mergulhos em suas águas,<sup>282</sup> o machado que Eliseu fez flutuar.<sup>283</sup> Mas o episódio

<sup>278</sup> ROSA, João Guimarães. *Op. cit.*, 2003, p. 90.

<sup>279</sup> Francis Utéza oferece uma série de exemplos neste sentido em sua obra: **JGR: Metafísica do Grande Sertão**. São Paulo: Edusp, 1994.

<sup>280</sup> ROSA, João Guimarães. **GSV.**, p. 213.

<sup>281</sup> *Ibidem*, p. 139. A ideia do Rio Jordão é retomada outra vez no romance. Na página 328: Riacho desses que os que vão morrer chamam de rio-Jordão.

<sup>282</sup> Desceu, pois, e mergulhou sete vezes no Jordão, conforme a ordem de Eliseu; sua carne se tornou sadia como a de uma criança e ficou limpa. **II Reis V, 14**, In: **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 1991, p. 377.

<sup>283</sup> Mas o homem de Deus perguntou-lhe: “Onde ele caiu?”, e o outro mostrou-lhe o lugar. Então Eliseu cortou um pedaço de madeira, jogou naquele lugar e o machado veio à tona. **II Reis, VI, 6**, In: **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 1991, p. 378.

bíblico que Riobaldo faz referência e que “belimbeza” sua declaração de amor por Diadorim é que próximo àquele rio ocorreu o último encontro entre Elias e Eliseu.

Os dois, preceptor e discípulo respectivamente, eram grandes amigos, assim como Riobaldo e Reinaldo. Elias prometera a Eliseu que se ele o visse partir, Deus o concederia uma porção dobrada de seu espírito. E tal se sucedeu após o momento em que eles atravessaram a pés enxutos o rio Jordão. Após a travessia, veio uma carruagem de fogo que separou Elias de Eliseu e um tufão ascendeu aquele aos seus. Este foi o último momento em que estiveram juntos. Logo, quando Riobaldo afirma que irá com seu amigo Reinaldo/Diadorim até o Rio Jordão, na verdade está a dizer que o acompanhará até o fim.

O uso da *Bíblia* como referencial para as experiências de Riobaldo está em todas as veredas do seu *Grande sertão*. Existe uma certa aproximação entre a topografia sertaneja e a topografia bíblica; montes, vales e rios amiúde têm correspondência com um correlato bíblico. O lugar em que Riobaldo descobre que Reinaldo na verdade se chama Diadorim passa a se configurar para ele num Cafarnaum<sup>284</sup>, cidade em que Cristo realizara muitos de seus milagres. Até certos personagens sofrem analogias com personagens bíblicos: Hermógenes-Diabo, Otacília-Maria<sup>285</sup>, Joca Ramiro-Jesus. Sobre a excelência de Joca Ramiro, afirma Riobaldo: “Joca Ramiro era um imperador em três alturas! Joca Ramiro sabia o se ser, governava; nem o nome dele não podia atôa se babujar”<sup>286</sup>, ou seja, uma paráfrase de: “Não pronunciarás o nome de Iahweh, teu Deus, em vão”<sup>287</sup>.

Muitas outras correspondências comparecem no *Grande sertão*. A fazenda Santa Catarina, que de antemão nos remete a santa homônima padroeira da Itália e aos heréticos medievais cuja vida ascética fora condenada, os cátaros, é quase uma antecâmara do paraíso, um extrato edênico na terra: “A fazenda Santa Catarina era perto do céu — um céu azul no repintado, com as nuvens que não se removem.”; “E que, com nosso cansaço, em seguir, sem eu nem saber, o roteiro de Deus nas serras dos Gerais, viemos subindo até chegar de repente na Fazenda Santa Catarina.”<sup>288</sup>

---

<sup>284</sup> ROSA, João Guimarães. *GSV.*, p. 115.

<sup>285</sup> *Ibidem*, p. 221: “Otacília, era como se para mim ela estivesse no camarim do Santíssimo.” Sua pureza lhe confere uma beatitude que lhe permite, à maneira de Maria, a proximidade com Deus.

<sup>286</sup> *Ibidem*, p. 129. (grifo nosso)

<sup>287</sup> Êxodo XX, 7, In: *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 1991, p. 100.

<sup>288</sup> ROSA, João Guimarães. *GSV.*, p. 136, 218.

Afora o contínuo reportar-se a elementos oriundos das *Sagradas escrituras*, no *Grande sertão* temos a exposição de uma série de parábolas que abordam a questão da presença do mal no mundo, bem como sua interface com o bem. Destas parábolas roseanas, fazem parte a estória de Pedro Pindó, do Aleixo, do Delegado Jazevadão, do Jagunço firmiano e de Maria Mutema, as quais sempre dão ensejo à discussão em torno do pacto com o Demo que Riobaldo não tem segurança de ter realizado. Estas histórias guardam uma verdade como as parábolas de Cristo, verdade difícil de ser compreendida por estar presente nos interstícios da fala de Riobaldo, que quase se limita a registrar os paradoxos e aporias destas parábolas. Como afirma Rosa: “[...] tudo: a vida, a morte, tudo é, no fundo, paradoxo. Os paradoxos existem para que ainda se possa exprimir algo para o qual não existem palavras.”<sup>289</sup>

Partindo desses momentos pontuais de interface bíblica, podemos nos voltar para outra forma de correspondência tratando de temas cristãos que acompanham a trajetória de Riobaldo ao longo do romance. Um tema presente na tradição judaico-cristã e que marca decisivamente a sua história com reflexos até os nossos dias é o tema da Culpa. Quando Adão e Eva desobedeceram os desígnios do Criador e foram expulsos do paraíso, a sua culpa foi herdada pelos seus descendentes, por isso judeus, cristãos e muçulmanos são povos que se formaram sob a égide desta culpa, que tem um impacto decisivo na formação de nosso *ethos*. Das obras de Rosa abordadas no início do capítulo, podemos ver a presença da Culpa em “A hora e a vez de Augusto Matraga” que precisava purgar até o fim seus pecados e “A terceira margem do rio” onde o narrador-personagem sofre por intuir que tenha alguma diante das tresloucadas ações do pai, culpa esta que não pode ser sanada, sequer entendida: “De que era que eu tinha tanta, tanta culpa?”<sup>290</sup>

Esta Culpa ancestral, que é elemento fundador da civilização ocidental, acompanha as reflexões de Riobaldo-narrador movidas pelo seu inveterado ímpeto de compreender a verdade da existência e a complexidade dos seus sentimentos: “Eu tinha culpa de tudo, na minha vida, e não sabia como não ter. Apertou em mim aquela tristeza, da pior de todas, que é a sem razão de motivo.”<sup>291</sup> A esta Culpa, estão agregados duas outras sensações negativas de nossa cristandade, a noção de Queda, associada ao afastamento do Éden e, em

<sup>289</sup> LORENZ, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa” In: COUTINHO, Edoardo F. (org.). **Guimarães Rosa**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 68.

<sup>290</sup> ROSA, João Guimarães. *Op. cit.*, 2005, p. 81.

<sup>291</sup> ROSA, João Guimarães. *GSV.*, p. 205.



concomitância, a do exílio, por não poder retornar para aquele jardim por mérito próprio.

A condição de exilado paira em muitos personagens roseanos. Esse desencontro que gera o estado de itinerância na vida nasce da certeza de que este não é o nosso mundo e ainda é exacerbado pela convicção de que sozinhos não podemos encontrar a saída. Em meio a esta angustiante situação, Riobaldo não segue o caminho mais fácil – a sublimação – mas abraça o problema. O seu enfrentamento se dá pela busca de uma solução através do contato com diversas religiões, com seu parco leque de leituras advindas de uma escolarização rudimentar e com os ensinamentos do Compadre meu Quelemém.

Reza é que sara da loucura. No geral. Isso é que é salvação-da-alma... Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio... Uma só, para mim é pouca, talvez não me chegue. Rezo cristão, católico, embrenho a certo; e aceito as preces do compadre meu Quelemém, doutrina dele, de Cardéque. Mas, quando posso, vou no Midubim, onde um Matias é crente, metodista: a gente se acusa de pecador, lê alto a Bíblia, e ora, cantando hinos belos deles.<sup>292</sup>

Não é difícil perceber que, afora a culpa, o *Grande sertão* se estrutura sobre o signo da itinerância, permitindo assim um contínuo modificar-se em toda a sua estrutura.<sup>293</sup>

Este signo é constatado em diversos níveis:

- na temática: o exílio na terra, imprimindo um certo desconforto no personagem onde quer que ele esteja: “eu fui sempre um fugidor. Ao que fugi até da necessidade de fuga”;<sup>294</sup>
- rememorativa: alternando-se relatos de eventos mais e menos antigos;

---

<sup>292</sup> Ibidem, p. 15.

<sup>293</sup> Ibidem, p. 20: Nós também designamos este contínuo modificar-se no romance de “devir perene”, uma vez que tudo está ainda por se completar: “o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas — mas que elas vão sempre mudando.”

<sup>294</sup> ROSA, João Guimarães. *GSV.*, p. 133.

- na forma narrativa: a fala desencontrada de Riobaldo-narrador que não consegue concluir um determinado assunto antes de iniciar outro;
- de gênero: mescla de elementos épicos e líricos;
- no amor: ora voltado para Nhorinhá, ora Otacília, ora Diadorim, isto desconsiderando as demais aventuras românticas em que o protagonista investe;
- nas tradições com as quais seu autor dialoga: tradição judaico-cristã, greco-latina e orientais.

À confluência destes diversos níveis de itinerância regidos pelo propósito de busca da verdade é que chamamos de “Homo viator”.

Voltando ao tema bíblico na obra roseana, Kathrin Rosenfield ao se referir a esta condição itinerante associada à tradição judaico-cristã em *Primeiras estórias*, afirma:

No interior do conjunto arquitetônico das vinte e uma *estórias*, o narrador aprofunda o mesmo tema: ele incorpora diversas modulações do núcleo narrativo judaico-cristão da travessia e do exílio. Enquanto esforços de recuperação da totalidade ou da intensidade perdidas por intermédio do merecimento, da ascese física e espiritual. [...] Sua arte admirável consiste principalmente na fusão perfeita das dicções brasileiras e sertanejas com uma variedade de tons bíblicos.<sup>295</sup>

A *Divina Commedia* também se apresenta como obra composta sob o signo da itinerância em que se observa o mesmo tema do “exílio no mundo” a que se soma o exílio político de seu autor em relação à cidade de Florença. Há um aspecto itinerante na trama vivenciada pelo protagonista e há um aspecto de viagem na forma de narrar. Contudo, como as duas obras aqui estudadas participam de momentos diferenciados da história cultural do ocidente, pode-se asseverar algumas distinções: Rosa está sempre propenso à absorção de postulados de outras tradições religiosas, enquanto Dante detém-se praticamente nas tradições cristã e greco-latina. O percurso de Dante-personagem quando se apresenta sinuoso indica algum erro, enquanto é

---

<sup>295</sup> ROSENFIELD, Kathrin. **Desenveredando Rosa**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006, p. 156.

na sinuosidade que Riobaldo se descobre, e que a viagem na narração de Riobaldo é sincrônica enquanto a de Dante é diacrônica.

Afora este contínuo deslocamento, podemos observar no *Grande sertão* outro tema de contato entre a tradição judaico-cristã e a tradição clássica: a “Jerusalém celeste” que tem relação com a “Idade de ouro” de Hesíodo. Entenda-se por Jerusalém celeste aquela cidade a que Cristo se referiu quando estava para ascender aos céus dizendo: “vou prepara-vos lugar, para que onde eu esteja, estejais vós também.”<sup>296</sup> Esta cidade que o Salvador promete, está caracterizada por sua harmonia, paz e felicidade; é um lugar de refrigério.

À noção de Jerusalém celeste, durante a Idade Média, foi incorporada a “Idade de ouro” que fazia parte de uma concepção de história da humanidade em cinco fases (ouro, prata, bronze, heróis e ferro) proposta por Hesíodo n’*Os trabalhos e os dias*<sup>297</sup>. Este tema foi cultivado pelos poetas latinos Virgílio, na IV *Égloga*, e Ovídio que nas *Metamorfoses* a ela se refere no Livro I, versos 89-112. Esse tema é retomado por Dante no *Purgatório* ao afirmar, através de Matelda, que estes poetas clássicos, ao tratar da idade de ouro, na realidade estavam, sem o saber, referindo-se ao Jardim do Éden:<sup>298</sup>

Quelli ch’anticamente poetaro	Os cantores de outrora, ao celebrar,
L’età de l’oro e suo stato Felice	no seu Parnaso, a idade áurea feliz,
Forse in Parnaso esto loco sognaro.	Pensariam talvez neste lugar.
Qui fu innocente l’umana radice;	Aqui à luz surgiu a humana raiz;
qui primavera sempre e ogne frutto;	aqui é primavera e é floração;
nettare è questo di che ciascun dice.	Esta água è o néctar, de que lá se diz.
	(Purg. XXVIII, 139-144)

<sup>296</sup> **Evangelho de João XIV, 2-3** In: **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 1991, p. 1407.

<sup>297</sup> HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2005, p. 96-97, versos 106-126.

<sup>298</sup> Dante mantinha a crença medieval de que os grandes poetas, mesmo não sendo cristãos, são passíveis de inspiração divina; por isso, podem elevar suas poesias a níveis superiores de composição. Esta inspiração lhes garantiria ainda uma presciência de eventos futuros. Assim, a vinda de Cristo teria sido anunciada por Virgílio de forma inconsciente.

No celeiro de reescritura dos temas bíblicos que é o *Grande sertão*, Riobaldo retoma a ideia da Jerusalém celeste, contudo afasta-se do modelo bíblico concebendo-a segundo o modelo Ovidiano<sup>299</sup>, uma vez que este, assim como Riobaldo, é mais detalhista na relação homem-agricultura:

Pois os próprios antigos não sabiam que um dia virá, quando a gente pode permanecer deitada em rede ou cama, e as enxadas saindo sozinhas para capinar roça, e as foices, para colherem por si, o carro indo por sua lei buscar a colheita, e tudo o que não é homem, é sua, dele, obediência? Isso, não pensei — mas meu coração pensava.<sup>300</sup>

Caminhando por estas plagas da religião cristã, deparamo-nos com um problema que movimentou a escolástica medieval dos séculos XI ao XIV, o “Problema dos universais” que consistia no questionamento da existência de uma relação entre as palavras e as coisas promovida pelos nominalistas que consideravam a não naturalidade desta relação, tratando-se apenas de *flatus vocis* (sopros da voz). Contudo, a corrente nominalista não vence o debate, o qual é concluído com os trabalhos de Tomás de Aquino e Guilherme de Ockham. Sobre este debate, Rosa se insurge como integrante da corrente que acredita existir uma relação entre as palavras e as coisas: “Sou um escritor que cultiva a ideia antiga, porém sempre moderna, de que o som e o sentido de uma palavra pertencem um ao outro.”<sup>301</sup>

Tanto na *Commedia* com Dante-narrador quanto no *Grande sertão* com Riobaldo-narrador existe uma tentativa de evidenciar uma profunda correspondência entre os nomes, as coisas e o que elas significam/representam. E aqui não há relativismo ou arbitrariedade, porque as coisas, os nomes e os significados estão prenhes da manifestação divina, que funciona como um timbro, um atestado de garantia do processo de interação: nome-objeto-significado. Contudo,

<sup>299</sup> OVÍDIO NASO, Publio. *Metamorfosi*, Milano: UTET, 2005. Livro I, ver 101-106: Ipsa quoque immunis rastroque intacta nec ullis/ saucia vomeribus per se dabat omnia tellus./ contentique cibus nullo cogente creatis/ arbuteos fetus montanaque fraga legebant/ cornaque et in duris haerentia mora rubetis/ et quae deciderant pátula lovis arbore, glandes. Tradução de Bocage: O ferro sucador não a rompia/ e dava tudo a voluntária terra./ Contento de que brota sem cultura/ colhia a gente o montanhês morango/ crespos medronhos, e as cerejas bravas,/ às duras silvas as amoras presas,/ e as lisas produções de tênue casca,/ que da árvore de Júpiter caíam.

<sup>300</sup> ROSA, João Guimarães. *GSV.*, p. 358.

<sup>301</sup> LORENZ, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa” In: COUTINHO, Edoardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 88.

isto só ocorre quando o processo é bem estabelecido, porque pode ser falho uma vez que nele há uma forte participação do ser humano no ato de nomear e de compreender o significado, e o ser humano por estar maculado pelo pecado, se não tem o apoio da graça, falha nesta realização.

Há ainda que considerar o fato de que a percepção do objeto varia de um indivíduo para o outro, de maneira que uma mesma flor pode se chamar liro-liro, dorme-comigo ou casa-comigo dependendo de quem a nomeia. Esta transformação na percepção do mundo, dependendo do referente, é algo muito presente na fala de Riobaldo, que sempre enaltece a pessoa de Diadorim como lhe tendo ensinado a apreciar a poesia do mundo: “mas eu gostava de Diadorim para poder saber que estes gerais são formosos”<sup>302</sup> ou “quem me ensinou a apreciar essas as belezas sem dono foi Diadorim...”<sup>303</sup>

Esta variação na percepção do mundo pode também ser estendida para as pessoas. No *Grande sertão* isto pode ser constatado a partir do continuado processo de mudança de nome pelo qual passa Riobaldo, sempre que sua natureza (significado) muda, ele precisa mudar de nome, ou de alcunha, pois nem sempre o termo “Rio-baldo” corresponde à sua natureza, daí as alteração para Urutú-Branco, tatarana e cerzidor. Este processo de alteração do nome em correspondência a uma mudança ou transformação da natureza pode ser observado já no *Antigo Testamento*, quando Jacó vira Israel; Abrão, Abraão, dentre outros. No entanto, no *Grande sertão* esse “processo” se torna muito mais complexo, porque, amiúde, ele é realizado não mediante a ação divina, mas pelo Demo. O que torna o processo ainda mais complexo é que Riobaldo não tem certeza se realmente está sofrendo uma influência do Demo, por isso Riobaldo-duvidador ainda encontra espaço para desconfiar da participação do diabo neste processo, e por consequência desconfiar da existência de Deus e do Demo.

Esta preocupação em como estabelecer uma paridade entre o mundo e a linguagem é uma angústia para Riobaldo que, amiúde, vê-se impossibilitado de nomear determinadas experiências vividas: “Muita coisa importante falta nome”<sup>304</sup>, “a gente só sabe bem aquilo que não entende”<sup>305</sup> e “nada pega significado em certas horas.”<sup>306</sup> Aqui o narrador nos alerta para a dificuldade de conceituar as experiências, o

---

<sup>302</sup> ROSA, João Guimarães. *GSV.*, p. 43.

<sup>303</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>304</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>305</sup> *Ibidem*, p. 268.

<sup>306</sup> *Ibidem*, p. 147.

que geralmente consiste em diminuí-las, pois quase toda conceituação é redutora por implicar numa exclusão de outras possibilidades para o objeto de análise; por isso Rosa investiu no primado da intuição o qual, ao designar o objeto, geralmente o faz de uma forma metafórica que não encerra o seu sentido, mas a põe em circularidade: “Digamos antes que tudo isto [...] não pode nem deve ser explicado logicamente; deve ser compreendido intuitivamente, deve ser pensado até o fim.”<sup>307</sup>

Um último aspecto da dificuldade de nomear no *Grande sertão*, e que lhe propicia um de seus grandes méritos, é que esta impossibilidade de conceituar de uma forma lógica, leva o autor a criar neologismos, ou realizar a construção de termos a partir da integração de diversos idiomas, o que por vezes lhe permite dizer o inaudito, caracterizar um experiência, expor uma verdade. Contudo é uma forma de compreensão que, por ser poética, não encerra um sentido único, amiúde abrindo-se como metáfora da vida. Tanto estas metáforas quanto estes neologismos são matéria abundante em toda a obra roseana, como no caso aqui aludido do filho de Pedro Pindó, que já nasceu com uma predisposição para o mal, uma satisfação com a desgraça alheia, um aconchego na ruindade: “O que esse menino babeja vendo, é sangrarem galinha ou esfaquear porco. — “Eu gosto de matar...” — uma ocasião ele pequenino me disse. Abriu em mim um susto; porque: passarinho que se debruça — o vôo já está pronto.”<sup>308</sup>

O apego que Riobaldo demonstra para com a religião está relacionado, por vezes, à práticas ascéticas que o romance reelabora e camufla por entre as suas grotas e veredas. O contínuo deslocar-se de Riobaldo, seu desejo de rezar e falar da palavra de Deus, suas meditações, todos esses elementos nos remetem a práticas ascéticas que parecem ser estimuladas pelo seu contato com o “compadre meu Quelemém” que comparece como um instrutor de verdades ocultas: “Aprendi um pouco com o compadre meu Quelemém; mas ele quer saber tudo diverso: quer não é o caso inteirado em si, mas a sobre coisa, a outra-coisa.”<sup>309</sup>

Guimarães, na composição do *Grande sertão*, está continuamente se apropriando do legado bíblico, mas numa leitura osírica que, tanto despedaça e pulveriza quanto reconstrói e enaltece *ad infinitum*. Procuramos observar a retomada por parte de Guimarães Rosa da temática bíblica que ora se apresenta na fala dos personagens, ora nos

<sup>307</sup> LORENZ, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa” In: COUTINHO, Edoardo F. (org.). **Guimarães Rosa**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 90.

<sup>308</sup> ROSA, João Guimarães. **GSV.**, p. 13. (grifo nosso)

<sup>309</sup> *Ibidem*, p. 143.

temas em discussão, ora por meio de uma alusão indireta. Esta alusão pode ser percebida até na fala de Diadorim que ao atravessar o Rio São Francisco, em forte turbulência, afirma que “Carece de ter coragem...”<sup>310</sup> Ela repete, assim, ao seu modo, as palavras de Cristo aos discípulos quando estes se amedrontaram por vê-lo caminhar em meio às águas, também turbulentas, do mar da Galileia, então aquele disse-lhes: não temais!<sup>311</sup>

Esta profusão da *Bíblia* no *Grande sertão* é indicativa do quanto o romance fora escrito como obra dialogal, apresentando-se próximo à tradição judaico-cristã por esta fazer parte simultaneamente do universo intelectual do seu autor e da religiosidade popular do ambiente em que a trama se desenvolve. De maneira que o Cristo, os santos e os profetas são as referências, as figuras modelares da conduta e percepção de mundo por Riobaldo.

## 2.5. A matriz épica no *Grande sertão*

O conto “A hora e a vez de Augusto Matraga”<sup>312</sup> é o primeiro trabalho de Rosa composto segundo uma sequência épica, contudo pelas limitações de espaço naturais a um conto e por tratar-se de uma obra da fase inicial de Rosa — *Sagarana* — ele não abarca a dimensão de signos e referências que o *Grande sertão* apresentará na década seguinte. Portanto, segundo a presença do gênero épico na produção Roseana, *Grande sertão* seria a maturação de um contínuo convívio com este gênero e sua escrita.

Como observado na introdução, existe uma leitura de continuidade entre a tradição épica antiga e a tradição romanesca moderna. Dentro da tradição romanesca, algumas obras tendem a manter não apenas um diálogo com a tradição anterior, mas resguardar parte de seu legado. Trabalhos como o de Rosa, de Ariano Suassuna tentam manter elementos dessa tradição por perceber uma correspondência entre o *ethos* do homem sertanejo e o *ethos* do herói épico. Como ressaltou Walnice Nogueira Galvão em *As formas do falso*,<sup>313</sup> há no *Grande sertão* um estreito contato com episódios épicos da história

<sup>310</sup> Ibidem, p. 78.

<sup>311</sup> **Evangelho de Mateus**, XIV, 27, In: **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 1991, p. 1302: Mas Jesus lhes disse logo: “Tende confiança, sou eu, não tendes medo”. Esta passagem é narrada também no **Evangelho de Marcos**, VI, 50 e no **Evangelho de João** VI, 20

<sup>312</sup> Sobre “A hora e a vez de Augusto Matraga” leia-se o tópico: a viagem na obra de Guimarães Rosa.

<sup>313</sup> GALVÃO, Walnice Nogueira. **As formas do falso: um estudo sobre a ambigüidade no Grande Sertão: Veredas**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

sertaneja, dos quais o massacre de Canudos apareceria como o mais representativo.

A partir da investigação do *Grande sertão* e de sua fortuna crítica, pudemos observar que Rosa, ao compor o romance absorve muitos elementos da tópica épica, em especial aqueles advindos da épica medieval representada pela *Chanson de Roland*, *Ciclo arturiano*, dentre outros. Os episódios em que se inscreve a epopeia jagunça que é o *Grande sertão* são, também, um compêndio de reescrituras do mundo épico medieval. Isto não significa que não haja na obra reminiscências da tradição épica clássica, mas esta não alcança a mesma dimensão da medieval, que por sua vez já modificara muitos postulados da clássica, como destaca o fundamental trabalho de C. W. Bowra:

A un certo momento del secolo XII il carattere della poesia eroica cominciò a mutare: mentre fino allora l'accento era stato posto sulle imprese dei grandi guerrieri, ora si sposta sulla fantasia e il sentimento. [...] Si possono rintracciare le origini di tale trasformazione nell'ideale dell'amore cortese che esplose così sorprendentemente sulla scena europea intorno al 1100. [...] Il barone, in questa epoca, non vuol vivere più per la gloria, ma al servizio di una dama che adora con tutte le sue forze e con certune della manifestazione proprie delle devozione religiose; se compie una azione gloriosa, servirà a compiacere lei e a conquistare il suo sorriso.<sup>314</sup>

O contato que Riobaldo-personagem nutre no *Grande sertão* tanto com Diadorim quanto com Otacília indicam também uma reescritura do ideal poético próprio do amor cortês, no qual todas as ações do herói visam à satisfação da dama, ou da divindade, ali representada na figura feminina de Maria, e em detrimento de uma glória pessoal particular ao épico clássico. Por isso, as passagens do

---

<sup>314</sup> BOWRA, Cecil Maurice. **La Poesia Eroica**. Firenze: La Nuova Italia, 1979, p. 910-911: Em dado momento do século XII, o caráter da poesia heróica começou a mudar: se, até então, o épico estava direcionado para as proezas dos grandes guerreiros, a partir daquele período se direciona para a fantasia e o sentimento. [...] Pode-se encontrar a origem desta mudança no ideal do amor cortês que surge de forma inesperada na Europa por volta de 1100. [...] O cavaleiro, nesta época, não deseja viver mais pela glória, mas, sim, ao serviço de uma dama que adora com todas as forças e com atitudes típicas da veneração religiosa; se realiza um grande feito, o faz para agradá-la e conquistar o seu sorriso.



*Grande sertão* em que Riobaldo se remete à Otacília se revestem de um nítido contorno mariano, como quando da primeira vez em que ele a vê:

Avô de Otacília esse velhinho era, se chamava Nhô Vô Anselmo. Mas, em tanto que ele falava, e mesmo com a confusão e latidos de muitos cachorros, eu divulguei, qual que uma luz de candeia mal deixava, a doçura de uma moça, no enquadro da janela, lá dentro. Moça de carinha redonda, entre compridos cabelos. E, o que mais foi, foi um sorriso. (...) Que jurei em mim: a Nossa Senhora um dia em sonho ou sombra me aparecesse, podia ser assim — aquela cabecinha, figurinha de rosto, em cima de alguma curva no ar, que não se via. Otacília. O prêmio feito esse eu merecia?<sup>315</sup>

Todo o universo jagúncico da vida de Riobaldo está assentado num substrato épico cristão no qual o enaltecer a dama é elemento distintivo. Esse ideal cavaleiresco se desenvolve paulatinamente ao longo do romance, desde o contato inicial com o Reinaldo na travessia do Rio de-Janeiro até o lance decisivo no Tamanduá-tão. Esta aproximação que Rosa opera no romance entre tradição épica medieval e mundo sertanejo é, por vezes, tão acentuada que os personagens parecem pertencer mais aos séculos XI e XII que ao século XX. Eles coadunam-se, por vezes, mais aos cavaleiros de Carlos Magno nos “Campos de maio”<sup>316</sup> que aos jagunços e cangaceiros da República velha.

Riobaldo presencia no *Grande sertão* a transformação de um mundo, que pode ser distinguido na narrativa pelo tempo da fala do Riobaldo-personagem em contraponto a do Riobaldo-narrador. O primeiro estava ligado a um mundo em que a ética sertaneja ditava a conduta social e se estruturava autonomamente, ou seja, sem a onipresença de um Estado que a controlasse. Esta ética do sertão está personificada na pessoa de Joca Ramiro. Riobaldo-personagem vivencia o início da mudança deste sistema a partir da investida do Estado contra o sertão pela ação da soldadesca, pela presença de Zé Bebelo (que personifica no romance este desejo de mudança) e por

<sup>315</sup> ROSA, João Guimarães. *GSV.*, p. 114-115.

<sup>316</sup> Os campos de maio eram reuniões anuais que Carlos Magno realizava no mês de maio para decidir junto aos demais nobres (cavaleiros) onde ele iria guerrear em cada ano, em seu contínuo movimento expansionista.

outras alusões indiretas como a passagem das tropas de Luis Carlos Prestes. Esta mudança pode ainda ser percebida através da bipolaridade sertão-cidade presente no romance. O Riobaldo-personagem vivencia os últimos lances de um mundo condenado a extinguir-se pelo avanço do progresso, materializado na fala de Zé Bebelo:

— ‘Ah, cujo vou, siô Baldo, vou. Só eu que sou capaz de fazer e acontecer. Sendo que fui eu só que nasci para tanto!’ Dizendo que, depois, estável que abolisse jaguncismo, e deputado fosse, então reluzia perfeito o Norte, botando pontes, baseando fábricas, remediando a saúde de todos, preenchendo a pobreza, estreando mil escolas.<sup>317</sup>

O Riobaldo-narrador já faz parte de um outro tempo, de um outro mundo em que o sertão se esvaziou de sua epicidade, ele mesmo afirma várias vezes ao seu hóspede que caso ele viaje pelas terras que serviram de palco para o paladino Riobaldo não encontrará mais nada do que havia antes. Tudo já está transformado. O que resta do mundo épico sertanejo é a memória de seu narrador que tenta, nostalgicamente, resgatar/reviver aquele mundo a partir do relato de suas lembranças: “os dias que são passados vão indo em fila para o sertão.”<sup>318</sup>

A medievalidade da épica do *Grande sertão* está representada, inicialmente, na contínua rememoração que Riobaldo-narrador faz “dos antigos”. Estes antigos assemelham-se a uma nobre cavalaria, como aquela que circundava o Rei Artur, que no romance se chama João Ramiro Bittencourt Marins:

Estes homens! Todos puxavam o mundo para si, para concertar consertado. Mas cada um só vê e entende as coisas dum seu modo. Montante, o mais supro, o mais sério — foi Medeiro Vaz. Que um homem antigo... Seu Joãozinho Bem-Bem, o mais bravo de todos, ninguém nunca pode decifrar como ele por dentro consistia. Joca Ramiro — grande homem príncipe! — era político. Zé Bebelo quis ser político, mas teve e não teve sorte:raposa que demorou. Sô Candelário se endiabrou por pensar que estava com doença má. Titão Passos era o pelo o preço de amigos: só por via deles, de suas mesmas amizades, foi que tão

---

<sup>317</sup> ROSA, João Guimarães. *GSV.*, p. 96.

<sup>318</sup> *Ibidem*, p. 221.

alto se ajagunçou. Antônio Dó — severo bandido. Mas por metade; grande maior metade que seja. Andalécio, no fundo, um bom homem-de-bem, estouvado raivoso em sua toda justiça. Ricardão, mesmo, queria era ser rico em paz: para isso guerreava. Só o Hermógenes foi que nasceu formado tigre, e assassim. E o “Urutú-Branco”? Ah, não me fale. Ah, esse... tristonho levado, que foi — um pobre menino do destino...<sup>319</sup>

Nesse parágrafo temos a relação de todos aqueles que Riobaldo-narrador considera como homens antigos, dos quais ele aprendeu a ética jagunça, aplicada quando ele se torna Urutú-Branco. O mais destacado dentre este heróis é Joca Ramiro, que preserva e sustenta o mundo do sertão sobre seus ombros, sua presença no *Grande sertão* congrega simultaneamente o real e o divino, nos moldes da realeza medieval, como afirma Riobaldo:

Todo o mundo, então, todos, tinham de viver honrando a figura daquele, de Joca Ramiro, feito fosse Cristo Nosso Senhor.  
 Porque Joca Ramiro era mesmo assim sobre os homens, ele tinha uma luz, rei da natureza.  
 Joca Ramiro era único homem, par-de-frança, capaz de tomar conta deste serão nosso.  
 [...] perguntei a ele se Joca Ramiro era homem bom [...] — Bom? Um messias!...  
 Joca Ramiro era imperador em três alturas!  
 Uma voz que continuava.  
 [...] quando ele se levantava, puxava as coisas consigo,<sup>320</sup>

Como se pode observar, a partir dos trechos destacados, o personagem Joca Ramiro se reveste de dois atributos, um de nobreza, que faz dele o maior líder do sertão e outro de natureza religiosa que o santifica. Riobaldo, quando o encontra, recebe dele uma carabina numa cena de *adoubement*,<sup>321</sup> ou sagração cavaleiresca, que o legitima como

<sup>319</sup> Ibidem, p. 15-16. (grifo nosso)

<sup>320</sup> Ibidem, p. 30, 31, 35, 108, 129, 177, 200.

<sup>321</sup> *Adoubement* era um ritual que sagrava um jovem ou homem como cavaleiro e consistia na pessoa agraciada ser vestida como cavaleiro, recebendo toda a respectiva indumentária e, em especial, era amarrado o seu cinturão para que pudesse receber a sua espada. A este respeito, ver: BARTHÉLEMY, Dominique. *A cavalaria: da Germânia antiga à França do século*

jagunço do sertão. Após este momento, Riobaldo, como tantos outros, beija a mão de tão soberano senhor, em mais um gesto típico dos romances de cavalaria.

Outro dos *antigos* que merece destaque é Medeiro Vaz, chefe que põe fogo na própria fazenda para sair no intuito de por ordem no mundo. Um misto de São Francisco e cavaleiro templário ele se considera seguidor de um projeto messiânico<sup>322</sup>, ou seja, que faz parte de uma ordem maior para a qual ele dedica sua vida e que vê materializada na pessoa de Joca Ramiro. Medeiro Vaz é o primeiro dos chefes com o qual Riobaldo se identifica. Sobre o seu comando, o protagonista e os demais jagunços intentam uma travessia inglória do Liso do Sussuarão.<sup>323</sup> O fracasso deste intento reverte-se na morte de Medeiro Vaz. Após a sua morte e substituição por Zé Bebelo, tem-se outro rápido momento do *topos* da épica clássica: a divisão das armas e posses do herói morto entre os seus subordinados. Tema presente nas *Metamorfoses*<sup>324</sup> de Ovídio quando este autor trata da discussão entre Ulisses e Ajáx pelo direito às armas de Aquiles, discussão vencida pelo primeiro.

Se de um lado temos Joca Ramiro e Medeiro Vaz como os guardiões do bem, protetores da ordem, imperadores do sertão; de outro, temos Ricardão e o Hermógenes, que também fazem parte dos *antigos*, como a representação da cobiça e da maldade. O Hermógenes era movido pelo desejo de sangue e o Ricardão pela busca da riqueza material. Esses dois representam o lado negativo no romance, as forças do mal, que inicialmente se encontram misturadas as do bem, mas que depois do assassinato de Joca Ramiro à traição mostram sua verdadeira face. A morte de Joca Ramiro perpetrada por estes dois chefes do mal representam o fim de um período áureo do sertão e o início de uma nova ordem: “Joca Ramiro morreu como o decreto de uma lei nova”.<sup>325</sup>

Entre um e outro grupo, movimenta-se uma terceira via: a política, encabeçada por José Rebello Adro Antunes - Zé Bebelo. Este tem como projeto urbanizar o sertão, incorporá-lo ao ritmo de vida do litoral brasileiro. Integrá-lo, portanto, ao ritmo do progresso. Zé Bebelo, para quem Riobaldo ministrou algumas aulas, sofreu alguns revezes em

---

XII. Tradução de Néri de Barros Almeida e Carolina Gual da Silva. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

<sup>322</sup> Sobre o aspecto messiânico da condição jagunça ver: ROSENFELD, Kathrin. **Desenveredando Rosa**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006, p. 250.

<sup>323</sup> Sobre a travessia do Liso do Sussuarão, ver capítulo IV dessa tese e o anexo II.

<sup>324</sup> OVIDIO NASO, Publio. **Metamorfosi**. Milano: UTET, 2005, Livro XIII, versos 1-398.

<sup>325</sup> ROSA, João Guimarães. **GSV.**, p. 212.

seu intento, mas por fim venceria a batalha, pois o avanço do progresso pelo interior era inevitável. Num desses revezes, Zé Bebelo é capturado pelos jagunços de Joca Ramiro o que dá ensejo a mais um lance épico do romance: “o julgamento de Zé Bebelo”, que tem início com um mote da épica clássica que chegou aos nossos dias: a ideia de que esta estória narrada não será esquecida:

— “... A guerra foi grande, durou tempo que durou, encheu este sertão. Nela todo o mundo vai falar, pelo Norte dos nortes, em Minas e na Bahia toda, constante anos, até em outras partes... Vão fazer cantigas relatando as tantas façanhas...

— “... Seja a fama de glória... Todo o mundo vai falar nisso, por muitos anos, louvando a honra da gente, por muitas partes e lugares. Hão de botar verso em feira, assunto de sair até divulgado em jornal de cidade...”<sup>326</sup>

Do julgamento de Zé Bebelo tomam assento todos os chefes/príncipes (*os antigos*) do sertão que Riobaldo conhecia: Titão Passos, Sô Candelário, Joca Ramiro, Hermógenes e o Ricardão. Todos têm direito a voz, mas o voto, a sentença caberia a Joca Ramiro, que bane Zé Bebelo do sertão em que o romance se situa (norte de Minas Gerais, sul da Bahia e leste de Goiás). O discurso de cada personagem no julgamento se reveste de um tom áulico e peremptório, que é condizente com a sua postura na obra e indicativo de sua personalidade. Sô Candelário, aquele que procurava a morte, quer resolver tudo na ponta da faca, de maneira que ou resolveria o problema com Zé Bebelo, matando-o, ou resolveria o seu, morrendo:

Sobre o que, sobreveio Sô Candelário, arre avante, aos priscos, a figura muita, o gibão desombrado. [...] “Só quero uma pergunta: se ele convém a nós dois resolvermos isto à faca! Pergunto para briga de duelo... É o que acho! Carece mais de discussão não... Zé Bebelo e eu — nós dois, na faca!...”

Mas aí Joca Ramiro remediou: — “Resultado e condena, a gente deixa para o fim, compadre. Agora é acusação das culpas. Que crimes o compadre indica neste homem?”

---

<sup>326</sup> Ibidem, p. 195-196.

— “Crime?... Crime não vejo. É o que acho, por mim é o que declaro: com a opinião dos outros não me assopro. Que crime? Veio guerrear, como nós também. Perdeu, pronto! A gente não é jagunço? A pois: jagunço com jagunço — aos peitos, papos. Isso é crime? Perdeu, feito umbuzeiro que boi comeu por metade... Mas brigou valente, mereceu... Crime, que sei, é fazer traição, ser ladrão de cavalos ou de gado... não cumprir palavra...”<sup>327</sup>

A fala de Sô Candelário é marcada por uma nítida consciência de sua condição jagunça com todas as vicissitudes que lhe são pertinentes. Ele não titubeia e nem elucubra, é taxativo e ferino como seus golpes à faca e seus tiros de rifle. Esta firmeza que rege suas palavras tem um aporte religioso que a legitima e cristaliza: a certeza de que os jagunços têm um papel a cumprir neste mundo estabelecido pela providência. Quase todos se sentem como participantes dos desígnios do criador e seguem sua *via crucis* sem relutar.

Kathrin Rosenfield observa uma consonância entre este aporte religioso dos jagunços roseanos e a ordem dos templários do séc. XII, cujos monges eram também cavaleiros que guerreavam a serviço da fé.<sup>328</sup> Esta ética cristã que participa do código de conduta daqueles guerreiros do sertão pode ser observada, no romance, em algumas de suas posturas e atitudes: a obediência cega aos chefes, o temor do destino (Sô Candelário que teme contrair lepra), o valorização irrestrita da palavra dada, o respeito aos religiosos e a reverência ao sagrado. Como afirma Rosenfield:

Nas fórmulas e metáforas de Diadorim, as andanças dos jagunços e, mais tarde, a vingança do pai Joca Ramiro aparecem como tarefas

<sup>327</sup> Ibidem, p. 189-190.

<sup>328</sup> Esta comparação entre a condição jagunça e a dos templários pode ser balisada através da leitura do **Liber ad milites templi: De laude novae militiae** escrito por São Bernardo de Claraval ainda no século XII. Disponível, em inglês, numa versão on-line em: <http://www.the-orb.net/encyclop/religion/monastic/bernard.html> Consultado em 10 de outubro de 2011. Neste discurso, São Bernardo oferece um elogio a esta nova forma de cavaleiro (templário) guiado pela providência, em que afirma: He is truly a fearless Knight and secure on every side, for his soul is protected by the armor of faith just as his body is protected by armor of steel. Ele é um destemido cavaleiro e está resguardado por todos os lados, sua alma está protegida pela armadura da fé exatamente como o seu corpo, pela armadura de aço. Pensando ainda sobre esta relação templários-jagunços, Kathrin Rosenfield afirma: “A nobre imagem do guerreiro como *Miles Christi* (guerreiro de Deus) criada no século XII apoia-se principalmente na reinterpretção da função do guerreiro operada por São Bernardo”, p. 250.

sacrossantas, enobrecidas pelo sacrifício da felicidade pessoal. Elas são fortemente tingidas pelo espírito de cavalaria andante e da guerra santa medievais que representam a violência guerreira como uma missão ordenadora universal, atribuída aos representantes de Deus na Terra, aos reis e imperadores.<sup>329</sup>

Esta relação entre épica e romance que o *Grande sertão* permite retomar nos remete à famosa frase de Hegel definindo o romance como a “moderna epopeia burguesa”.<sup>330</sup> Essa relação de substituição, ou melhor de sucessão, na qual o épico é seguido do romance é marcada por uma percepção de que a épica teria um estilo cristalizado e uma forma de composição preestabelecida, quer seja em oitavas (Tasso, Ariosto e Camões) ou não (Homero, Milton, Basílio da Gama), e uma temática recorrente (descida aos infernos, enciclopedismo, mitos de origem, catálogo das naus ou tropas, empresas heróicas). Esta forma estanque de perceber a épica vem mudando dentro do âmbito da crítica literária de maneira que a frase de Hegel talvez não mais dê conta da pluralidade dos dois gêneros, como afirma Massimo Fusillo:

Le letture recenti del primo poema omerico ne hanno dato però una visione sempre più sfaccettata, sottolineando la pluralità dei punti di vista, la polifonia espressiva, la visione antibellica e antiautoritaria. Anche il suo protagonista, Achille, è ben lontano dall'incarnare uno spirito collettivo, ma vive la propria esperienza emotiva in contrasto con i codici del mondo circostante. [...] anche sotto la spinta del romanzo moderno, la critica contemporanea ha messo meglio a fuoco la complessità della poesia omerica, ridiscutendo idee che avevano dominato a lungo come oggettività, impersonalità e staticità. È una poesia che viene alla fine di complessi processi culturali: quindi ben lontana da ogni purezza primigenia, così come non è immune da contaminazioni con l'Oriente.<sup>331</sup>

<sup>329</sup> ROSENFELD, Kathrin. **Desenveredando Rosa**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006, p. 250.

<sup>330</sup> HEGEL, Friedrich. **Cursos de Estética**. Vol. 1, Tradução de Oliver Tolle e Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2001.

<sup>331</sup> FUSILLO – “Fra epica e romanzo” In: MORETTI, Franco (org.). **Romanzo: le forme**. Torino: Einaudi, 2002, p. 11: As leituras mais recentes da *Ilíada* lhe direcionaram um olhar

O que garantiria uma especificidade ao romance de Guimarães Rosa, dentro deste caloroso debate entre os gêneros épico e romance, é o fato de que *Grande sertão*, assim como a *Commedia*, alia duas características particularmente distintivas destes gêneros: uma retomada de temas partícipes à tradição épica (conflito bélico, donzela guerreira, talismã sagrado, *catabase*, hierofania) e um contínuo exercício de experimentação da linguagem (neologismos, aliteraões, inversões, hipérboles, metonímias, dentre outros). É como se *Grande sertão* fosse um romance que se pretende épico, ou uma epopeia em estilo romanesco.

Dentre os jagunços do *Grande sertão* um merece atenção particular pelo seu caráter distintivo para com os demais: Reinaldo. Ele, que nos momentos em que goza da companhia única e exclusiva de Riobaldo, prefere ser chamado por Diadorim. Diadorim é um jagunço enigmático por possuir traços femininos – o que desperta a atração de outros jagunços como no episódio em que o Fancho-Bode tenta tomá-lo, movido por intenções sodomíticas.

Diadorim retoma o tema ancestral da donzela guerreira que vai para a batalha por não possuir em seu núcleo familiar um homem em condições de defender seus pares. Este tema está presente tanto em tradições orientais quanto ocidentais e atua no romance como um ícone do mistério no mundo, o que distingue Diadorim dos demais jagunços:

Este [Reinaldo] difere de dois modos dos outros jagunços: de um lado, como ser amputado de qualquer sexualidade e, de outro, enquanto fala estilisticamente distinta, próxima do teor solene e hipersignificativo da palavra bíblica. O discurso de Diadorim é menos oral e sertanejo do que o de Riobaldo e dos outros jagunços.<sup>332</sup>

Diante de toda esta retomada dos *topoi* da épica, é preciso destacar a contribuição do romance dentro desta tradição. Aqui, entre os

---

sempre mais polivalente, destacando a pluralidade dos seus pontos de vista, sua polifonia, visão antibélica e anti-hegemônica. Inclusive, o seu protagonista, Aquiles, está longe de representar um espírito coletivo. Muito pelo contrário, este vive a própria experiência emotiva em contraste com os códigos do mundo circundante. [...] Paralelamente, sob o estímulo do romance moderno, a crítica tem avaliado melhor a complexidade da poesia homérica, rediscutindo noções que dominavam há muito tempo, como: objetividade, impessoalidade e estaticidade. É uma poesia resultante de uma série de complexos processos culturais, logo, bem distante de qualquer pureza de origem, sem descartar os seus possíveis contatos com o Oriente.

<sup>332</sup> ROSENFIELD, Kathrin. **Desenveredando Rosa**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006, p. 250-251.



elementos de maior destaque, podemos observar a questão do herói. Se pensarmos na *Divina Commedia*, nela, Dante-personagem aparece como o herói que se notabiliza, não pelos feitos realizados, mas pela ação da providência sobre sua vida. Dante-personagem não realiza quaisquer de seus atos sem a interseção da divindade. Ele é favorecido pelos guias (Virgílio, Beatriz e S. Bernardo), por anjos e até por personagens históricos e mitológicos (Anteu, Catão, Estácio, Gerião, Maria, Cacciaguida e Matelda). Portanto, Dante é um herói que serve aos desígnios do altíssimo.

Riobaldo, ao contrário de Dante, realiza alguns feitos (mata muitos inimigos à bala por ser exímio atirador, atravessa o de-Janeiro, atravessa o Liso do Sussuarão, tenta realizar o pacto), mas não são estes feitos que o notabilizam. Riobaldo-personagem faz parte de um novo tipo de herói que nasce com o *Hamlet* shakespeariano (Criatura gente é não e questão)<sup>333</sup>, aquele que se destaca não por seus feitos, mas pelos questionamentos destes, pela dúvida quanto à sua realização.

Riobaldo não tem certeza se fez o pacto, questiona se deve ser jagunço ou não, reluta quanto o seu estranho sentimento por Diadorim, põe em dúvida as ordens de seus chefes (Medeiro Vaz, Titão Passos, Hermógenes), desconfia da lealdade de Zé Bebelo e, ainda, reflete sobre a natureza, a verdade e a vida. Logo, diferentemente dos *antigos* ou de Diadorim, ele é um herói da dúvida:<sup>334</sup> “O senhor saiba: eu toda a minha vida pensei por mim, forro, sou nascido diferente. Eu sou é eu mesmo. Divêrjo de todo o mundo... Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa.”<sup>335</sup> Esta dúvida que o acompanha serve tanto para conferir-lhe um novo aporte épico, quanto para elevar o caráter digressivo do romance, permitindo assim, ao seu autor, inculcar em Riobaldo questionamento e reflexões advindas de outras culturas, fazendo-o percorrer mundos que estão para além das veredas de um sertão mítico e rememorado. Entre estas veredas distantes das plagas sertanejas estão a *anamnese* platônica e o Tao.

## 2.6. Viagem insólita: da *Anamnese* ao Tao

### *Anamnese*

<sup>333</sup> ROSA, João Guimarães. *GSV.*, p. 31, paráfrase a “to be or not to be, that is a question.”

<sup>334</sup> A dúvida como tema fundamental de uma obra já compareceu na literatura brasileira com o *Dom Casmurro* de Machado de Assis, mas ali ela tem reflexos psicológicos e sociais, no *Grande sertão* lhe é acrescida uma terceira nuance: a metafísica.

<sup>335</sup> *Ibidem*, p. 14.

Guimarães Rosa adota, ao longo de toda a sua obra, um contínuo reportar-se à temática platônica. Pode-se dizer, a partir de seus diversos depoimentos em entrevistas e cartas, que sua intenção ao compor é platonizante, por concentrar-se na busca da Verdade que está para além de nossa realidade mais imediata:

Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse traduzindo, de algum alto *original*, existente alhures, no mundo astral ou no “plano das ideias”, dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando, nessa “tradução”. Assim, quando me “re”-traduzem para outro idioma, nunca sei, também, em casos de divergência, se não foi o tradutor quem, de fato, acertou, restabelecendo a verdade do “original ideal”, que eu desvirtuara...<sup>336</sup>

Como Rosa, ao escrever seus “contos críticos”, costumava parafrasear seus autores diletos ou trechos de obras que ele considerava significativas,<sup>337</sup> rastros platônicos aparecem em todas as suas veredas, de *Sagarana* aos prefácios de *Tutaméia*. No conto “Conversas de bois” comparece trecho que remete ao *Mito da caverna*: “Vocês não fazem como eu, só porque são bois bobos que vivem no escuro e nunca sabem porque é que estão fazendo coisa e coisa.”<sup>338</sup>

Em função de sua representatividade na obra roseana, pudemos destacar três contribuições do pensamento platônico: o mito da caverna, a teoria das ideias e a teoria da reminiscência (*anamnese*). Dentre estas, a *anamnese* possui uma importância singular para nosso trabalho por permitir uma aproximação entre o pensamento platônico e vertentes do pensamento místico quer seja religioso ou filosófico, os quais estão sempre preocupados com o ideal ascético de percurso rumo à verdade ou libertação.

A teoria da reminiscência de Platão foi herdada dos cultos dionisíacos atribuídos ao lendário poeta tráceo Orfeu da Grécia pré-clássica (séc. VI a.C). Estes cultos (orfismo) estavam associados a

---

<sup>336</sup> ROSA, João Guimarães. *Op.cit.*, 2003, p. 99. (grifo do autor)

<sup>337</sup> Guimarães Rosa quando, em meio a suas leituras, deparava-se com algo que o impressionava, costumava marcar com um símbolo particular (M% - meu cem por cento) que significava que ele se apropriaria daquelas passagens, re-trabalhando e camuflando-as entre suas trilhas e veredas ficcionais.

<sup>338</sup> ROSA, João Guimarães. *Op. cit.*, 1974, p. 308.

práticas ascéticas e à noção de imortalidade da alma, sendo sua origem atribuída ao mito de Dionísio-Zagreus:

Al centro di questo complesso dottrinale si colloca un'antropogonia che reinterpreta un mito dionisiaco, il mito di Dioniso-Zagreus e del suo sbranamento a opera dei Titani successivamente inceneriti da Zeus. Poiché il genere umano è nato da quelle ceneri, la nostra natura contiene insieme una dimensione malvagia o 'titanica' e una dimensione divina, quella del corpo di Dioniso bambino inghiottito dai Tittani.<sup>339</sup>

O culto órfico visava, portanto, uma decantação dos aspectos perecíveis (titânicos) dos seres humanos e uma preservação dos aspectos imutáveis (divinos). Platão retoma essa tradição na construção de suas “teorias das ideias e da reminiscência”. Pois, se para Platão<sup>340</sup> “o ser em si” (de forma plena) só pode existir para além de nossa realidade (*mundo hiperurânio*), este ser estaria, por uma questão lógica, fora da nossa percepção e intelecto (*nous*), logo, ser-nos-ia desconhecido.

No *Mênon*,<sup>341</sup> Sócrates levanta a hipótese de que o “mundo das ideias” é-nos desconhecido por estar além dos nossos sentidos, de maneira que não podemos aprender sobre ele, pois “quem não sabe o que uma coisa é, como poderia saber que tipo de coisa ela é?”<sup>342</sup> ou, dito de outra forma, “Como podemos aprender aquilo que ignoramos totalmente? E se não o ignoramos, então será já sabido, razão pela qual aprender se torna supérfluo.”<sup>343</sup> Esta aporia nos levaria a uma conclusão aparentemente contraditória, a de que nós só poderíamos aprender aquilo de que já tínhamos conhecimento.

---

<sup>339</sup> **Dizionario Garzanti di Filosofia.** Verbetes: orfismo. p. 800: No centro deste complexo doutrinal se coloca uma antropogonia que reinterpreta o mito dionisiaco. O mito de Dionísio-Zagreus que foi feito em pedaços e depois tragado pelos titãs, os quais Zeus incinerou como castigo. Desta forma, uma vez que a humanidade surgiu a partir daquelas cinzas, nossa natureza congrega uma dimensão malévola, ou titânica, e uma dimensão divina, aquela proveniente do corpo de Dionísio engolido pelos titãs.

<sup>340</sup> A teoria das ideias e *anamnese* pode ser encontrada nas seguintes obras de Platão: *Menon*, *Fedon*, *Parmênides* e na VII carta.

<sup>341</sup> O *Mênon* é um diálogo atribuído à fase madura do pensamento platônico no qual ele já estaria bastante afastado da influência socrática. Este diálogo é conduzido por Sócrates junto a Hermócrates e Menon.

<sup>342</sup> Platão. *Mênon*. Texto estabelecido e anotado por John Burnet, tradução de Maura Iglésias. Rio de Janeiro: Ed. Puc-Rio, Loyola, 2001, p. 21.

<sup>343</sup> TRABATTONI, Franco. *Platão*. São Paulo: Anna Blume, 2010, p. 91-92.

Para se livrar deste impasse e conferir plausibilidade à “teoria das ideias”, Platão se reporta à *anamnese* órfico-pitagórica (doutrina que considera a pré-existência da alma em relação ao corpo), afirmando que podemos ter conhecimento do “mundo das ideias”, uma vez que já estivemos lá antes de nosso nascimento. O que precisamos apenas é rememorar as experiências daquele período, logo, “aprender é recordar”. Portanto, quer seja pela sua origem (culto órfico-dionisíaco) quer seja pelo seu teor metafísico, a “teoria da reminiscência” apresenta uma proximidade com diversas correntes do pensamento místico oriental e ocidental, por considerar que podemos apreender algo do que existe para além de nossos sentidos, ou seja, algo transcendental.

Diante do exposto, depreende-se que a compreensão da Verdade para Platão depende de um avivamento da memória, que permitirá recordar as Ideias que o Demiurgo tomou por princípio quando da criação do mundo. O mundo, portanto, é uma imitação do plano das ideias. Contudo, Platão — assim como os místicos — não é muito claro quanto ao processo de *anamnese*, ou seja, o que fazemos para recordar esta vida pré-parto. De qualquer modo, esta tentativa de rememoração pode ser associada a práticas mediúnicas desenvolvidas *a posteriori* pelos platônicos da tardoantiguidade e do medievo<sup>344</sup> e por tradições orientais mais antigas.

Guimarães Rosa, em sua obra, retoma esta noção platônica em sintonia com diversas vertentes do pensamento místico, partindo do princípio de que a linguagem (verbo ou *logos*) pode funcionar como este elemento capaz de fazer a memória despertar. Ou seja, a “palavra” guardaria consigo este atributo divino de permitir ao homem um contato com o transcendente. Tanto é assim, que Francis Utéza identificou na biblioteca de Guimarães Rosa muitos títulos que tratavam do acesso ao metafísico através da linguagem em detrimento daqueles que se reportavam a práticas alquímicas, mediúnicas ou ritualísticas:

Nesta biblioteca, pois, o hermetismo está amplamente representado, tanto por obras fundamentais do pensamento ocidental tradicional quanto pela produção dos “alquimistas do verbo”, tomando esta expressão no sentido pleno que para ela exigia André Breton no “Segundo Manifesto do Surrealismo”. Em troca, não existe nenhuma destas obras de alquimia operatória — obras em

---

<sup>344</sup> A saber: Pseudo-Dionísio Areopagita, são Bernardo de Claraval, são Boaventura de Siena dentre outros.

grego, latim, árabe, hebraico, alto-alemão, antigo francês ou suas traduções eventuais, — que poderiam deixar entender que Rosa se entregava a outra alquimia além da verbal.<sup>345</sup>

Retomando o contato entre a obra de Rosa e a “teoria da reminiscência”, observa-se que no *Grande sertão* esta teoria apresenta dois desdobramentos narrativos. Um é o primado da intuição que permite ao Riobaldo-personagem uma percepção mais profunda da realidade e ínfima do transcendente; outra é a memória que confere a Riobaldo-narrador a capacidade de captar-desvendar a ação de forças metafísicas sobre sua vida: Deus e o Demo. Desta maneira, a temática platônica funciona como substrato narrativo na composição do romance.

Sobre a presença da intuição como componente metafísico no romance, observam-se os diversos momentos em que Riobaldo, sem saber o porquê, desconfia da ação de outros personagens, como também dos eventos que estão por vir. Por meio da intuição, Riobaldo questiona tanto a fidelidade do Hermógenes quanto a de Zé Bebelo. Por outro lado, a intuição também o faz sentir, sem entender, que Diadorim não é um jagunço qualquer (a gente só sabe bem aquilo que não entende<sup>346</sup>). Esta intuição, por vezes, é tão aguda que reverbera corporalmente: “o corpo não traslada, mas muito sabe, advinha se não entende.”<sup>347</sup> e “Isso, não pensei — mas meu coração pensava.”<sup>348</sup> Riobaldo-personagem age como se a intuição fosse o recurso que Deus e/ou o Demo se utilizassem para dar aviso aos seres humanos. O próprio Rosa, usando uma linguagem marcadamente platônica, por mais de uma vez, atestou a importância da intuição na sua compreensão da literatura<sup>349</sup>, na famosa entrevista a Gunter Lorenz afirma:

O escritor deve se sentir à vontade no incompreensível, deve se ocupar do infinito, e pode fazê-lo não apenas aproveitando as possibilidades que lhe oferece a ciência moderna, mas também agindo ele mesmo como um cientista moderno. É preciso ser objetivo, pois o

<sup>345</sup> UTEZA, Francis. **João Guimarães Rosa: Metafísica do Grande sertão**. São Paulo: EDUSP, 2004, p. 37.

<sup>346</sup> ROSA, João Guimarães. **GSV.**, p. 268.

<sup>347</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>348</sup> *Ibidem*, p. 358.

<sup>349</sup> Em carta a Edoardo Bizarri temos outra referência à intuição. Ler trecho da carta na página 92 de nosso trabalho.

incompreensível pode, pelo menos, ser contemplado objetivamente. (...) Digamos antes que tudo isto, que quase o enfureceu, não pode nem deve ser explicado logicamente; deve ser compreendido intuitivamente, deve ser pensado até o fim.<sup>350</sup>

O segundo elemento do *Grande sertão*, a memória, guarda uma relação ainda mais estreita com o pensamento platônico, uma vez que Riobaldo-narrador, dela lança mão para refletir sobre sua vida e tentar compreender os mistérios que a circundavam. Logo, a memória, além de permitir um contato com um passado que o perturba e encanta, funciona como elemento metafísico que permite ao narrador perscrutar a verdade camuflada nas brenhas ficcionais do sertão roseano. Rememorar para Riobaldo-narrador é como fazer uma nova viagem rumo ao sentido da existência, o qual ele sente que esteve tão próximo em sua juventude como jagunço.

Essa relação entre memória e transcendência pode ser observada também em outras obras roseanas, como no conto “Cara-de-Bronze” tratado anteriormente, em que a viagem do Grivo se reveste na busca da essência do mundo, e narrá-lo, ou rememorar-lo se apresenta como uma ação transcende de contato com a verdade. Ele, o Grivo, só é capaz de recordar e compreender a razão daquela viagem, porque é algo que ele já trazia consigo, em seu íntimo, mesmo que não se desse conta: “Apreendeu porque já sabia em si, de certo. Amadureceu...”<sup>351</sup>

Esta preocupação com a *anamnese* leva Rosa a alertar seu tradutor para o alemão da representatividade que a recordação tem no *Grande sertão*. Preocupação esta que a tradução para o inglês não conseguiu alcançar, daí o alerta:

À página 158 da edição americana, começando o último parágrafo, lê-se: “My memories are what I have” é: “O que lembro tenho.” E a afirmação é completamente diferente... Riobaldo quer dizer que a memória é para ele uma *posse* do que ele viveu, confere-lhe *propriedade* sobre as vivências passadas, sobre as coisas vividas. Toda uma estrada metafísica pode ter ponto-de-partida nessa

<sup>350</sup> LORENZ, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa” In: COUTINHO, Edoardo F (org.). **Guimarães Rosa**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 89-90. (grifo nosso) Este primado da intuição pode ser observado também em carta a Edoardo Bizarri.

<sup>351</sup> ROSA, Guimarães. *Op. cit.*, 1976, p. 103.

concepção. E o que os tradutores entenderam, chatamente, trivialmente, foi que Riobaldo, empobrecido, em espírito, pela vida, só possuísse agora, de seu, suas lembranças. Um lugar-comum dos velhos. Justamente o contrário. Viu? Tanto mais que, seguindo-a imediatamente, a pequenina frase que completa é, no original: “Venho vindo de velhas alegrias.” E eles verteram: I am beggining to recall bygones days.” Aí, toda a dinâmica e riqueza irradiadora do dito se perderam! Uma pena. Tudo virou água rala, mingau.<sup>352</sup>

Todo este processo metafísico que na busca da Verdade adota um aspecto de jornada, viagem, *travessia* a que chamamos de “Homo viator”, em Rosa, divaga entre as diversas correntes místicas das culturas humanas e imantam-se no *Grande sertão* a partir da combinação poética de seus elementos reveladores: a memória, a intuição, o desejo, o divino e a palavra. Rosa, como um obscuro buraco-negro, vai absorvendo e integrando o legado destas culturas em sua busca ficcional, realizando uma obra que se apresenta como ponto de convergência entre Dante e os upanixades, platonismo e as sagas nórdicas, a “teoria das ideias” e o Tao. Neste sentido, referindo-se ao Tao, Henri Borel desenvolve uma reflexão que serviria para o platonismo, o sufi ou qualquer outra corrente mística, reflexão que Rosa seguramente assinaria:

Aquilo que habitualmente chamamos ‘ser’ é de fato ‘não-ser’, e aquilo que chamamos Não-ser é o ser em sentido verdadeiro, de modo que vivemos numa grande obscuridade. O que imaginamos ser o real, não o é, contudo, emana do Real, pois o Real é tudo. Portanto, Ser e Não-ser são ambos o Tao; porém, não debes esquecer, sobretudo, que ‘Tao’ é apenas um som articulado por um ser humano, e que sua idéia é essencialmente inexprimível.<sup>353</sup>

---

<sup>352</sup> ROSA, João Guimarães. **João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason**. Rio de Janeiro: Nova fronteira; Belo Horizonte: UFMG, 2003, p. 114.

<sup>353</sup> Borel, Henri. In: SOUZA, Marcos Martinho de. **Tao Te King**. 3ª edição. São Paulo: Attar, 2009, p. 28. (grifo nosso)

## O Tao

Em meio à sinuosa viagem que Riobaldo e seu autor realizam no *Grande sertão*, percebe-se uma série de paradas ou passagens por território não familiares à cultura brasileira, territórios que Riobaldo percorre por meio de sua intuição e seu autor por meio de sua biblioteca. Estas terras “desconhecidas” estão associadas ao aspecto metafísico do romance. Guimarães Rosa em suas cartas oferece algumas coordenadas destas terras distantes em que ele navega, todas eivadas pelo pensamento místico:

Ora, Você já notou, decerto, que, como eu, os meus livros, em essência, são ‘anti-intelectuais’ — defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração sobre o bruxulear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, da megera cartesiana. Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff — com Cristo, principalmente.<sup>354</sup>

Nestes campos verdejantes da mística ocidental e oriental em que o *Grande sertão* navega, após uma estada nas veredas de Platão, faça-se uma breve parada às margens do Tao. A partir da leitura do apêndice de *Caos e Cosmos*<sup>355</sup> podemos perceber que o Tao aparece como tema de interesse de nosso autor, distando sua biblioteca de algumas obras desta tradição, a saber: *Tao-Te-King*, Lao Tsé; *Musing of chinese mystic*, Chuan Tsu; *Taoist teachings*, Liu Tsu.

Francis Utéza<sup>356</sup> faz indicação de outras obras de temática taoísta na biblioteca de Rosa.<sup>357</sup> Contudo, em nosso trabalho, vamos nos

<sup>354</sup> ROSA, João Guimarães. **João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2003, p. 90.

<sup>355</sup> SPERBER, Suzi Frankl. **Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa**. São Paulo: Duas cidades, 1976.

<sup>356</sup> Francis Utéza é nossa principal referência para o estudo da presença do taoísmo na obra de Guimarães Rosa. Tomamos como referência, em especial, dois trabalhos seus: o livro **JGR: Metafísica do Grande Sertão**. São Paulo: Edusp, 1994. e UTÉZA, Francis. “O *opus magnum* oriental-ocidental”. In: **Cadernos de Literatura**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles. nº 20 e 21, dezembro/2006.

<sup>357</sup> Francis Uteza afirma: Certo número de obras, cujo conteúdo remete, episodicamente ou não, à sabedoria oriental, merece menção. É o caso de **Un Barbarie en Asie**, de Henri Michaux – Paris, Gallimard, 1949 -, posto sob a evocação de Lao-Tsé e portador de referências ao Tao-te-King, do qual se comenta em pormenor uma sentença, e também das **Histoires de três loin ou d’assez près**, de Claude Farrère – já citada devido ao fundo hermético de certos contos -, onde



deter unicamente no *Tao-Te-King*, por ser a obra mais representativa desta tradição.

O *Tao-Te-King*<sup>358</sup> tem uma importância singular em nossa pesquisa pois, além de ser uma obra da tradição mística oriental que Rosa demonstrava um especial interesse, ela estabelece uma estreita relação entre as ideias de “verdade” e “caminho”, que por sua vez encontram correspondências em outras tradições místicas<sup>359</sup>, nas quais identificamos a noção de “Homo viator”.

“Uma via que pode ser traçada, não pode ser a Via eterna, o Tao.”<sup>360</sup> Estas são as palavras iniciais de Lao Tsé em sua obra. Logo, nota-se que a percepção do Tao está para além de uma compreensão lógico-cartesiana da realidade. Nos 81 textos que compõem o *Tao-Te-King* — em que filosofia, mística e poesia se mesclam de forma harmoniosa — observa-se que Lao Tsé tenta oferecer-nos sua compreensão muito mais dizendo o que o Tao não é, do que designando-o de forma direta uma vez que a linguagem humana é incapaz de defini-lo. O próprio anseio de definição já implica em seu afastamento:

[...] o ideal que ele [o Tao] nos propõe não pode ser definido nem exposto racionalmente, segundo o processo lógico do pensamento, tanto quanto não pode ser realizado por nossa vontade, mesmo que esta se aplique à observação estrita de uma regra de conduta bem determinada; o conhecimento que dele podemos obter não é apenas intelectual, mas surge do centro de nosso ser, no absoluto repouso dos sentidos e na inação das faculdades mentais.<sup>361</sup>

Pela sua natureza, o Tao apresenta alguns elementos que encontram correspondência no *Grande sertão*, elementos que muitas vezes não são exclusivos ao Tao, mas presentes em outras tradições místicas, por exemplo: a ideia de que a busca da verdade se processa numa viagem incomum, a qual não se pode preestabelecer o caminho. Tanto as reflexões de Riobaldo-narrador quanto às viagens de Riobaldo-

---

o conto “La Chute de la Maison Hia” narra de modo explícito o simbolismo yin-yang do taoísmo. p. 39.

<sup>358</sup> Nossas citações do Tao-te-King foram retiradas da obra: Tao Te King. Tradução introdução e notas de Marcos Martinho de Souza. São Paulo: Attar, 2001.

<sup>359</sup> Lembremos das palavras de Cristo: Eu sou o caminho, a verdade e a vida, ninguém vai ao pai senão por mim.

<sup>360</sup> TSÉ, Lao. *Op. Cit.*, 2009, p. 121.

<sup>361</sup> SANTOS, Marcos Martinho, “Introdução” In: TSÉ, Lao. *Op. Cit.*, 2009, p. 16.

personagem ocorrem de forma sinuosa e inconstante de maneira que o cotidiano do personagem reflete o movimento de seus anseios mais profundos: a Busca, que como toda busca implica em movimento, mas como esta destoa das demais, o movimento é interno e não externo, o personagem viaja para dentro de si, na procura do auto-conhecimento. Esta busca se apresenta nestas duas nuances da vida do personagem: a viagem interna, promovida pela contínua reflexão sobre a vida desenvolvida de forma desconexa — pois Riobaldo não consegue se deter por muito tempo em uma mesmo tema em função de seu pensamento fragmentário — e a viagem externa, como contínuo ziguezaguear por este sertão nebuloso e desconhecido.

Outro elemento comum às duas obras é o primado da intuição, de maneira que esta funciona como um sexto sentido permitindo ao ser humano uma forma diversa de contato com a Existência, com Deus, o Tao, ou qualquer outro nome, que Rosa fez referência no trecho da Carta ao seu tradutor italiano exposta acima.

Podemos considerar ainda a ideia recorrente no *Grande sertão* de que o mal e o bem não podem ser facilmente separados, pois eles representam as duas faces da existência que ou se anulam num não-existir, que pode levar ao Tao, ou se somam, numa existência plena que também pode conduzir ao Tao. Riobaldo, por vezes, ao refletir sobre a existência de Deus e do Demo, torna-as mais simples tentando entender a presença do bem e do mal no mundo. É o que ocorre nos causos iniciais relatados no *Grande sertão*, como o do Aleixo, Pedro Pindó, Maria Mutema dentre outros, dos quais provêm percepções marcadamente taoístas: “Querer o bem com demais força, de incerto jeito, pode já estar sendo se querendo o mal por principiar”.<sup>362</sup> e “Tudo quanto há, neste mundo, é porque se merece e carece.”<sup>363</sup>

Esses três pensamentos de Riobaldo indicam uma constatação de que a realidade está acima de nossa capacidade reflexiva, de maneira que talvez valesse considerar a existência de uma ordem acima de nossa capacidade intelectual capaz de oferecer um sentido ao mundo. Esta mudança de atitude que vai da reflexão-imparcial à intuição-relacional é um dos postulados do Taoísmo, que ao invés de buscar dominar o mundo tenta irmanar-se com ele, partindo de um total desapego às possessões humanas (propriedades, escravos, bens etc) e “caminhando” rumo à integração com a força supra-humana: o Tao.

---

<sup>362</sup> ROSA, João Guimarães. *GSV.*, p.15.

<sup>363</sup> *Ibidem*, p. 16.

A escrita roseana busca realizar este salto metafísico, buscando captar os signos do supra-sensível no mundo e integrá-los a uma compreensão extra-sensorial da realidade que tome como natural esta constatação de que o mundo, a vida e a verdade são evidências que só podem ser plenamente compreendidos a partir de ferramentas que estão fora de nosso alcance, por isso a proximidade com os místicos, por isso a metafísica, por isso o obscuro:

Todos os meus livros são simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, esta coisa movente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é a chamada ‘realidade’, que é a gente mesmo, o mundo, a vida. Antes o obscuro que o óbvio, que o frouxo. Toda lógica contém inevitável dose de mistificação. Toda mistificação contém boa dose de inevitável verdade. Precisamos também do obscuro.<sup>364</sup>

Dentre os diversos símiles do Tao que Francis Utéza elenca no *Grande sertão* alguns nos parecem um tanto quanto forçados, mas três apresentam uma plausibilidade satisfatória, de modo que *se non è vero, è ben trovato*.<sup>365</sup> Dos mais representativos, Rosa deixaria um rastro em sua própria nomeação, ou seja, haveria algo do Tao no título da obra: *Grande ser-Tao: veredas*, em uma personagem *Ota*-cília e num episódio o Tamandua-*Tão*.

O título, *Grande sertão*, pode associar-se à noção de “Império”<sup>366</sup> do *Tao-Te-King*, pois como afirma Souza: “Note-se que o ideograma que significa império também significa mundo. Além disso, o império pode simbolizar os poderes universais do homem regenerado que se tornou ‘rei da criação’.”<sup>367</sup> Logo, haveria uma proximidade entre sertão e império, tanto é que algumas referências ao Império, na obra de Lao Tsé, lembram as diversas percepções do sertão de Riobaldo:

Aquele que renuncia o império como a si mesmo pode conquistá-lo.

---

<sup>364</sup> ROSA, João Guimarães. **João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason**. Rio de Janeiro: Nova fronteira; Belo Horizonte: UFMG, 2003, p. 238.

<sup>365</sup> Pode não ser verdadeiro, mas foi bem pensado.

<sup>366</sup> Os dez mil seres no *Tao-Te-King* representam a totalidade das criaturas, ou seja, o mundo.

<sup>367</sup> TSÉ, Lao. *Op. Cit.*, 2009, p. 120.

Aquele que ama o império tanto quanto a si  
mesmo é digno de dirigi-lo.<sup>368</sup>  
O sertão está em toda a parte.  
O sertão é do tamanho do mundo.  
Sertão: é dentro da gente.<sup>369</sup>

O segundo elemento de destaque é a personagem Otacília que representaria a companheira que auxilia o cônjuge na busca do Tao, por isso, talvez, as primeiras três letras de seu nome sejam as mesmas que designam o Tao. O fato de que Otacília vive sempre rezando por Riobaldo e de que sempre transmite boas sensações talvez seja um indício de que ela é alguém que se absteve deste mundo, transmitindo para o Alto todos os seus anseios de vida, encontrando no Tao o seu lenitivo. Por isso, todas as suas referências estejam associadas à ascese e, portanto, ao paraíso. Segundo Utéza: “Ali, sob o signo da pedra filosofal, Otacília, Filha do Céu e portadora oculta do Tao – Ota: Tao; Cília: *Caelia*, reencontra Riobaldo, o Filho impetuoso do Rio, agora em vias de se estabilizar na terra dos antepassados.”<sup>370</sup>

Após a observação do Tao em um personagem e no título, tem-se o episódio do Tamanduá-Tão. Nele, temos o encontro de duas forças complementares porque antagônicas: o mal representado pelo Hermógenes e o Bem representado por Diadorim. Curiosamente são os personagens mais misteriosos na ótica de Riobaldo-personagem, um por exercer um misterioso encanto sobre o protagonista, outro por exercer uma misteriosa repulsa sobre o mesmo protagonista. Um é duro e asqueroso, o outro doce e afável. Um traiçoeiro e cruel, o outro enigmático e bondoso. Os dois são a representação das forças que se embatem na formação do universo, as quais, segundo o Tao, não podem ser extintas, tendo uma que conviver com a outra. A indicação dos dois como representativos das duas forças antagônicas e fundamentais da existência os aproxima da noção de yin e yang taoísta, a qual Utéza faz uma exposição bastante percuciente a partir da presença dos números 6 e 9, citados por Riobaldo no Tamanduá-tão, que unidos representariam o yin-yang (69): “Gritei de sussus: - ‘Vale seis! – e toma nove!...’ – nas grimpas da voz... E eles meus, gritando tão feroz, que pareciam

---

<sup>368</sup> Ibidem, p. 132.

<sup>369</sup> Essas designações para sertão se encontram nas seguintes páginas: ROSA, João Guimarães. *GSV*. p. 9, 55, 220.

<sup>370</sup> UTEZA, Francis. *Op. cit.*, p. 353.

sobrevindo sobre o ar. Menos vi. Mas todo o todo do Tamanduá-tão se alastrou em fogo de guerra”.<sup>371</sup>

Outra questão crucial para o Tao é o desapego para com o mundo expresso a partir da doutrina do Não-agir (Wu Wei) que implicaria não numa inação profunda, mas na ação desprovida de interesses pessoais. Uma vez que o indivíduo não está preocupado com o benefício que suas atitudes possam lhe trazer, ele tende a operar em consonância com o Tao. Assim, mantém ou restabelece a harmonia universal, uma vez que sua preocupação mais premente está voltada para seu interior (Virtude) do que para seu exterior (posses e feitos):

Por isso o Santo-Homem pratica o Não-agir e ensina sem falar.

Os dez mil seres agem, e ele não lhes recusa ajuda.

Produz sem apropriar-se, trabalha sem nada esperar em troca.

Realiza obras meritórias sem apegar-se a elas, e, justamente por isso, suas obras perduram.<sup>372</sup>

Riobaldo mantém este contínuo exercício do Não-agir por intuir que as questões decisivas da existência não se resolvem por uma lógica de causa e efeito, por isso, também, ele se mostre tão reticente diante das situações limites nas quais ele precisa tomar uma atitude. É assim quando ele é escolhido como chefe e passa da indecisão à relutância, quando do Julgamento de Zé Bebelo em que ele é o último a depor, diante da indecisão para com seu sentimento por Diadorim, dentre outros. Riobaldo é muito mais para o entender que para o fazer,

---

<sup>371</sup> ROSA, João Guimarães. *GSV.*, p. 480. Eis a interpretação de Utéza: *A priori*, o grito evoca os anúncios que precedem uma jogada decisiva no Truco: no Brasil, a partida se joga a doze pontos; quem aposta nove de uma vez deve ter bons trunfos na mão. *Mutatis mutandis*, é o caso do protagonista no Tamanduá-tão. No entanto, no Truco, haveria dois anúncios separados, gritando um jogador: *Vale seis!* E o outro retrucando: *Toma nove!* Ao pronunciar a dupla fórmula de uma vez, Urutu-Branco se coloca, pois, ao mesmo tempo dos dois lados da mesa.

Em itálico no texto, esta expressão assinala a complementaridade de dois símbolos – o seis, par, primeiro múltiplo de três, e o nove, ímpar, quadrado desta mesma imagem da trindade – cujos grafismos respectivos denotam uma outra correspondência: o seis, estável, descansa a haste de cima do círculo de baixo, e o nove, rigorosamente inverso, mantém o círculo de cima em equilíbrio instável sobre a haste de baixo. Assim, os desenhos respectivos, simétricos em relação a um ponto central, podem fundir-se na representação de um hélice de duas pás, ou também, o que dá na mesma, no Zero da globalidade, bem como no traçado do Tai Ki chinês, o grafismo simbólico do Tao. p. 324.

<sup>372</sup> TSÉ, Lao. *Op. Cit.*, 2009, p. 122.

característica destoante do belicismo do sertão jaguncico em que tudo é resolvido no rasgo de um cutilada ou de um tiro de carabina.

Esse contínuo estado de reflexão em que Riobaldo se encontra faz com que os demais jagunços o tenham como meio louco, aluado. Mas Riobaldo, seguindo uma postura que se coaduna ao Não-agir, direciona seu afã para a “sobre-coisa”, a verdade primeira, desvencilhando-se de sua realidade mais imediata: “Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E eu estou contando não é a vida de sertaneja, seja se for jagunço, mas a matéria vertente. Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente a fazer tantos atos, dar corpo ao suceder.”<sup>373</sup>

Esta preocupação com os aspectos metafísicos da existência nomeada de acordo com as limitações vocabulares de Riobaldo (coisas importantes, matéria vertente) é acrescida pelos neologismos roseanos que tentam dar conta de uma experiência que está para além de nossa linguagem, daí “gã” que pode indicar simplesmente uma corruptela de ganância, mas também a substantivação de algo que não pode ser nominado: o Tao. Rosa em carta a seu tradutor alemão, confirma essa sua tendência a vivificar a linguagem a partir de sua propensão metafísica: “A língua, para mim, é instrumento: fino, hábil, agudo, abarcável, penetrável, sempre perfectível, etc. Mas sempre a serviço do homem e de Deus, do homem de Deus, da Transcendência.”<sup>374</sup>

Essa prática do Não-agir é que dá vigor à surpreendente memória de Riobaldo. Ele passa a vida inteira meditando e observando o mundo para dele extrair uma “verdade maior”; assim, nesta investigação do mundo e autoperscrutar-se, Riobaldo consegue alimentar a sua mnemotécnica recordando com minúcia de historiador os episódios vividos, é o Não-agir que permite o recordar:

Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que se passaram. Mas pela astúcia que tem certas coisas passadas — de fazer balance, de se remexerem dos lugares. O que falei foi exato? Foi. Mas teria sido. Agora, acho que nem não. São tantas horas de pessoas, tantas coisas em tantos tempos, tudo miúdo recruzado. Se eu fosse filho

<sup>373</sup> ROSA, João Guimarães. *GSV.*, p.74. (grifo nosso)

<sup>374</sup> ROSA, João Guimarães. **João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason**. Rio de Janeiro: Nova fronteira; Belo Horizonte: UFMG, 2003, p. 412.

de mais ação, e menos idéia, isso sim, tinha escapulido.<sup>375</sup>

Vale salientar que todas estas analogias entre o *Tao-Te-King* e o *Grande sertão* não indicam que haja uma necessária inoculação ficcional do Tao no sertão literário concebido por Guimarães Rosa. Dito de outro modo, a profunda semelhança entre aspectos do *Grande Sertão* e do *Tao* não indicam que estas passagens tenham origem na leitura da obra de Lao Tsé por parte de Rosa. Mesmo porque os trechos de que nos utilizamos são referidos por outros críticos no exercício de paralelos os mais diversos; o que se lê aqui como elementos taoístas do romance de Rosa, pode-se ler em outras obras, eckhartianos, junguianos, neoplatônicos. Com isto, no entanto, não estamos sabotando nossa própria interpretação, até porque Rosa deixou vários indícios de seu interesse pelo taoísmo, mas salientando que todas estas correntes de pensamento aproximam-se por serem provenientes de uma compreensão místico-metafísica da realidade a qual apresenta uma série de temas comuns presentes no *Grande sertão*: a ideia de que a linguagem pode servir como ponte ao metafísico, a ideia de retorno a um período de refrigério e bonança, o abandono do mundo, a ascese e o autoconhecimento. E João Guimarães Rosa, como um “Homo viator”, no exercício de sua escrita, perpassa todas estas tradições na busca da Verdade, como ele mesmo afirma ao estabelecer os aspectos predominantes de suas obras: “Por isso mesmo, como apreço de essência e acentuação, assim gostaria de considerá-los [os seus livros]: a) cenário e realidade sertaneja : 1 ponto; b) enredo : 2 pontos; c) poesia 3 pontos; d) valor metafísico-religioso : 4 pontos.”<sup>376</sup>

## 2.7. “Homo viator” no *Grande sertão*: veredas

Tendo explorado diversos aspectos do *Grande sertão* (narrador-personagem, fontes, épico, Platão, viagem) pretendemos agora condensar todos estes elementos numa visão estruturante do romance que denominamos como “Homo viator”. Pode-se iniciar esta discussão

<sup>375</sup> ROSA, João Guimarães. *GSV.*, p. 133. (grifo nosso)

<sup>376</sup> ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2003, p. 90-91. (grifo nosso)

partindo-se de um arguto artigo, aparentemente contrastante de nossa perspectiva, elaborado por Benedito Nunes em que ele afirma:

É essa atividade temporal da existência, fulcro da *poiesis* originária, que constitui na obra de Guimarães Rosa, o último horizonte simbólico da viagem. Vê-se, então, que o significado final deste motivo afasta-se da idéia cristã de *homo viator*, segundo a qual o homem apenas transitaria no mundo, que não corresponde nem à sua origem nem ao seu verdadeiro destino.

Somos concordes com Benedito Nunes de que a operação composicional de Guimarães Rosa afasta-se da noção medieval de “homo viator”, mas não da noção aqui tratada de “Homo viator” que temos discutido desde a introdução. Dito de outra forma, a obra de Guimarães Rosa estabelece um diálogo com a noção de caminho, errância e queda às quais a ideia medieval de *homo viator* (com “h” minúsculo) se associa, em especial, a partir dos textos da patrística e dos místicos medievais conhecidos de Rosa.<sup>377</sup> Contudo, sua noção de viagem não se encerra aí, mas se amplia para outros horizontes, caminhos e veredas que buscamos compreender através da noção de “Homo viator” (com “H” maiúsculo) que será aqui problematizada.

Guimarães Rosa não viveu no medievo, mas sua obra vive o medievo, como vive também outros tempos e culturas (Eu sou donde eu nasci. Sou de outros lugares.)<sup>378</sup>, o que faz com que ela tenha na viagem seu fulcro composicional. Esta viagem na obra de Rosa, e no *Grande sertão* em especial, estabelece-se em diversos níveis:

- a viagem como elemento fundamental da trama: “Burrinho pedrês”, “Sequência”, “Recado do Morro”, “Cara-de-Bronze”;
- o personagem viajante: Matraga, Grivo, Paulo Orósio, Lalino Salathiel, dentre outros;
- a viagem como metáfora da busca da verdade presente em todos os seus livros;
- e a viagem como leitura errante entre os vários textos legados pelas mais diversas tradições humanas, que

---

<sup>377</sup> A respeito da leitura dos autores medievais e da patrística por parte de Guimarães Rosa, ver: A biblioteca de Guimarães Rosa in: SPERBER, Suzi Frankl. **Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa**. São Paulo: Duas cidades, 1976.

<sup>378</sup> ROSA, João Guimarães. **GSV.**, p. 206.



são inoculados no tecido de sua obras de forma sorrateira.

Esses quatro aspectos da viagem integram a noção de “Homo viator” aplicada tanto à leitura da *Divina Commedia* quanto à leitura do *Grande Sertão*. Esta percepção do inocular de elementos da tradição ocidental na obra Roseana é indicada por Kathrin Rosenfield quando afirma:

Toda a cultura livresca de Guimarães Rosa, sua bagagem cultural clássica e sua predileção pelos pais da Igreja e dos místicos cristãos são submetidas a essa retificação da perspectiva. Rosa gosta de reencarnar os conteúdos culturais “cauterizados” pelo hábito, metamorfoseando-os em conjecturas e máximas populares: leituras que “desentendem” ou “sobrefalseiam” os enunciados originais. O “prosear” informal e inconsequente é o caminho mais propício para essas “desleituras” sertanejas dos grandes segredos da cultura universal.<sup>379</sup>

Riobaldo é o personagem e o *Grande sertão* a obra que mais profundamente perscrutam esta noção. Todo o percurso de Riobaldo-personagem e a exposição de Riobaldo-narrador se articulam sob esta perspectiva: a busca da verdade. Esta busca no âmbito do personagem se faz perceber pelo seu contínuo deslocamento pelo sertão, tentando encontrar uma terra de descanso, uma Canaã terrestre ou o Jerusalém celeste: “Qual é o caminho certo da gente? Nem para a frente nem para trás: só para cima”.<sup>380</sup>

Por sua vez, o Riobaldo-narrador também realiza uma viagem através de suas memórias, o que também implica uma certa errância, uma vez que a viagem não é narrada de forma diacrônica, mas aos saltos, com omissões, avanços e *flash-backs*. A fala do narrador se desenvolve como viagem no tempo que ora aporta em um determinado episódio da vida do jagunço Riobaldo, ora avança conosco para outro momento. E, em meio a esta narrativa-viagem, Rosa vai incutindo na fala deste barranqueiro postulados, teses e metáforas das mais diversas tradições humanas, como observou Kathrin Rosenfield:

<sup>379</sup> ROSENFELD, Kathrin. *Op. cit.*, p. 42-43.

<sup>380</sup> ROSA, João Guimarães. *GSV.*, p. 69.

É neste sentido que a paráfrase de Platão adquire uma conotação parodística. Não é sem ironia que Riobaldo assume o discurso de Zenão quando este exalta o método filosófico de Sócrates: “... à maneira dos cães da Lacônia [...] tu rastreias e segues os rastros de tudo que é dito” – o que Riobaldo transpõe em linguagem sertaneja: ‘Para pensar longe sou cão mestre — o senhor solte em minha frente uma idéia ligeira, e eu rastreio essa por fundo de todos os matos, amém!’<sup>381</sup>

Este ofício da busca que parece corporificar a vida errante dos personagens roseanos quase como um arquétipo, ou *topos* da humanidade, permite um profícuo diálogo com outras tradições humanas de maneira que encontramos *links* entre o texto roseano e obras de outras culturas; como também leitores de outras nacionalidades podem se identificar com a sua escrita, talvez mais até que um sertanejo dos gerais, em função do profundo experimentalismo composicional desta obra. Rosa compõe o romance ciente e desejoso dessa integração com outros povos e culturas: “A criação da minha obra corresponde a uma depuração, à procura de um ideal [...] Esse ideal, essa procura, dentro de si próprio, aliás, permite-me às vezes um contato com qualquer coisa de [...] comum a todos os homens.”<sup>382</sup>

O *Grande sertão* é uma vitrine do mundo em que a vida humana encontra correspondência em suas mais diversas vicissitudes. E Rosa, ao transformar a vida de Riobaldo em percurso existencial, imanta esta ideia antiga de correspondência entre verdade e caminho. Daí o contínuo refletir do narrador do romance sobre a percepção heraclitiana da travessia. A longa viagem humana não tem marco inicial nem ponto de chegada, pois é no contínuo percurso que ela se efetiva: “O senhor... Mire e veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas — mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso que me alegra, montão.”<sup>383</sup> Esta percepção de mudança e percurso é ressaltada por Benedito Nunes no referido artigo:

---

<sup>381</sup> ROSENFELD, Kathrin. *Op. cit.*, 2006, p. 372.

<sup>382</sup> “Entrevista de abril de 1966 a Fernando Camacho” Apud: FANTINI, Marli. **Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens**. São Paulo: Ateliê; São Paulo: Editora Senac, 2003, p. 44.

<sup>383</sup> ROSA, João Guimarães. **GSV.**, p. 20.

Para Guimarães Rosa, não há, de um lado, o mundo, e, de outro, o homem que o atravessa. Além de viajante, o homem é a viagem — objeto e sujeito da travessia, em cujo processo o mundo se faz. Ele atravessa a realidade conhecendo-a, e conhece-a mediante a ação da *poiesis* originária, dessa atividade criadora, que nunca é tão profunda e soberana como no ato de nomeação das coisas, a partir da qual se opera a fundação do ser pela palavra.<sup>384</sup>

A este contínuo deslocar humano através da narrativa, percebe-se, neste romance de formação que é o *Grande sertão*,<sup>385</sup> um movimento similar no que diz respeito à questão do gênero, pois este romance agrega diversos tópicos da épica dentro de um monólogo profundamente lírico, mas ainda assim, num monólogo que se quer diálogo, pois pede a atenção e interação do leitor ao longo da leitura. O ritmo intenso da Fazenda dos Tucanos contrasta com o tom bucólico do Guararavacã do Guaicuí, ou o estilo áulico do Julgamento de Zé Bebelo. Tudo isto em um romance que guarda dentro de si, alguns cânticos, causos e contos como o de Maria Mutema, praticamente no meio do romance, dividindo-o em duas partes à maneira do Rio São Francisco que dividiu a vida de Riobaldo também em duas partes. Segundo Massimo Fusillo esta é uma característica das grandes obras literárias do nosso tempo:

Como è stato affermato più volte, ogni opera tende a trascendere il genere letterario in cui si iscrive: questo non significa però che si tratti di una nozione inutile, perchè al contrario svolge un ruolo importante nella produzione e nella ricezione delle opere; rappresenta un modello un schema mentale per l'autore, e un orizzonte di attesa per il pubblico, di cui orienta le risposte estetiche.<sup>386</sup>

<sup>384</sup> NUNES, Bendito. “A viagem” In: **O dorso do tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 179.

<sup>385</sup> Sobre o grande sertão como romance de formação, ler: BOLLE, Willi. “Um romance de formação do Brasil” in: **João Guimarães Rosa: Cadernos de literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles. 2006, p. 270-282. E BOLLE, Willi. **Grande sertão.br**. 1ª ed, São Paulo: Editora 34, 2004.

<sup>386</sup> FUSILLO – “Fra epica e romanzo” In: MORETTI, Franco. p. 23: Como foi afirmado por diversas vezes, cada obra tende a ultrapassar o gênero literário no qual se inscreve: isto não significa que se trate de uma noção inútil, uma vez que tem um papel importante na produção e recepção destas obras. Esta característica representa um modelo, um esquema mental para o

O “Homo viator” no *Grande sertão* nos permite constatar o quanto a crítica psicanalítica<sup>387</sup> ao romance tem se mostrado consistente, por nos permitir confrontar através da leitura da obra o resgate roseano das questões fundamentais da existência humana, bem como das suas especificidades em cada cultura. Assim, temas como o êxodo, a idade de ouro, a superação do mestre pelo discípulo (Riobaldo-Medeiro Vaz),<sup>388</sup> a donzela guerreira e o pacto são camuflados entre os chapadões e serras dos Gerais. E diante da passagem de Riobaldo por cada um destes temas há uma mudança que a acompanha, assim como Dante durante a travessia do além: “De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa”.<sup>389</sup>

Esse contínuo processo de reflexão que Riobaldo processa ao longo do romance por considerar que é necessário buscar a verdade, uma verdade que deixa rastros na natureza e que o protagonista não se furta em procurá-los, é que o torna diferente dos demais jagunços, por vezes considerado meio “esquipático”. Assim, Riobaldo, como todos aqueles que dentro da obra roseana estabelecem um certo contato com algo que está para além de nossa realidade mais imediata, apresentam-se como certa dose de loucura. Talvez porque compreender algo que está para além de nossa realidade implique uma fuga a nossa racionalidade cotidiana, uma viagem para fora de nós mesmos, seguida de um retorno a nossas profundezas. Daí a importância da filosofia platônica e das tradições místicas ocidentais e orientais na composição do romance, por oferecerem experiências místicas que serviram de modelo tanto para a fala de Riobaldo quanto para a significação de alguns episódios como o dos cavalos que se incomodam com a presença de Riobaldo pós-pacto ou os ensinamentos recebidos pelo narrador da parte do compadre meu Quelemém que tem uma função de preceptor místico de Riobaldo: “Quelemém, que viajava diverso caminhar.”<sup>390</sup>

---

autor e, por outro lado, um horizonte de expectativa para o público, de quem orienta as repostas estéticas.

<sup>387</sup> Sobre a crítica psicanalítica ao *Grande sertão*, ver: Meneses, Adelia Bezerra de. “Grande sertão: veredas e a psicanálise”. **Scripta**. Belo Horizonte, v 5, n. 10, 2002. SERRA, Tania Rebelo Costa. **Riobaldo Rosa — a verdade junguiana do Grande sertão**. Brasília: Thesaurus, 1990. MORAIS, Márcia Marques de. **A travessia dos fantasmas: literatura e psicanálise em Grande sertão: veredas**. Belo Horizonte: autêntica, 2001. PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. “No giro da memória: literatura e psicanálise em GSV” In: **João Guimarães Rosa: Cadernos de literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles. 2006.

<sup>388</sup> Este tema será abordado no próximo capítulo deste trabalho.

<sup>389</sup> ROSA, João Guimarães. **GSV**., p. 73.

<sup>390</sup> *Ibidem*, p. 81.

Contudo, mesmo diante desta busca incessante, Riobaldo admira aqueles que parecem ter parado de procurar, uma vez que já encontraram um sentido para as suas vidas. Estes, no romance, são os “homens antigos” que Riobaldo venera como grandes referências em sua formação. Cada qual, ao seu modo, parece estar satisfeito com o seu estado de vida e busca apenas não se afastar do seu *ethos*. Assim foi com Medeiro Vaz que queimou a fazenda e saiu a por ordem no mundo, Titão Passos que encontrou um sentido para sua vida na amizade por Joca Ramiro e Sô Candelário:

Sô Candelário é o que mais entendo. As favas fora, ele perseguia o morrer, por conta futura da lepra; e, no mesmo tempo, do mesmo jeito, forcejava por se sarar. Sendo que queria morrer, só dava resultado que mandava mortes, e matava. Dôido, era? Quem não é, mesmo eu ou o senhor? Mas, aquele homem, eu estimava. Porque, ao menos, ele possuía o sabido motivo.<sup>391</sup>

As memórias de Riobaldo encerram-se como um compêndio de todas as tradições de viagem iniciatória, ou jornadas da alma, ao mesmo tempo que podem ser lidas como um simples vagar de tropas jagunças pelos norte de Minas. De modo que o místico e o frívolo, o transcendente e o terreno, o literário e o histórico forjam o itinerário ascético pelas veredas sertanejas e pelas prateleiras da biblioteca roseana, esse templo sem deus onde viajamos o nosso mistério.

---

<sup>391</sup> Ibidem, p. 174.

## **Capítulo 3**

### **Dante e Riobaldo entre viagem e individuação**

### 3.1. Ulisses antes de Dante

Como se sabe, Homero, figura de existência controversa, teria composto as obras *Ilíada* e *Odisseia*. Talvez fosse mais coerente dizer que ele compilou os relatos sobre a guerra contra Ílio (termo grego para Tróia) e sobre o regresso de um de seus personagens, Ulisses. Muitos pesquisadores da filologia clássica aprofundaram-se no estudo da Questão Homérica, que consiste na seguinte indagação: A *Odisseia* e a *Ilíada* seriam obras de uma mesma pessoa?

Com o passar dos anos tem ganhado espaço a tese de que cada obra tem sua gênese associada a um período diferente da história grega. Esta constatação parte, dentre outros elementos, das diferenças de composição entre os dois poemas, como afirma Carlos Alberto Nunes:

[...] tanto a *Ilíada* como a *Odisséia* representam a fase última do movimento épico da Grécia, firmando-se ambos os poemas em copioso material preexistente, isto é, em poemas de proporções, em sagas, lendas, mitos de origem variada, que iam sendo incorporados a conjuntos cada vez mais complexos. Mas no caso da *Ilíada*, um grande poeta – que poderá ser o tão discutido Homero histórico – conseguiu uma síntese admirável com este material heterogêneo, a que imprimiu o cunho do seu grande gênio. Para a *Odisséia* a nossa conclusão terá de ser um pouco desanimadora: o redator final do poema se revela inferior ao esplêndido material que lhe fora ter às mãos.<sup>392</sup>

Não apenas o modo como o material mítico é compilado nos dois poemas é diferente, mas também a presença e função das personagens. Na *Ilíada* os deuses estão literalmente presentes na obra. Nela, Diomedes fere Afrodite e Ares em pleno campo de batalha. O mesmo não se observa na *Odisseia* em que, apesar de apresentar uma interação amorosa entre figuras divinas e humanas (Ulisses e Circe, Ulisses e Calipso), não há uma afronta tão direta, ou melhor, uma equiparação de condições que permitam aos personagens de natureza

---

<sup>392</sup> NUNES, Carlos Alberto. “A questão homérica” In: *Ilíada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001, p. 10.

diversas participarem efetivamente de um mesmo episódio narrativo, interagindo como iguais.

A *Ilíada* apresenta-se como uma grande batalha onde as vicissitudes dos principais personagens, que não são poucos, tanto do lado aqueu quanto teucro, ambos gregos, assumem primeira grandeza. Já a *Odisseia*, por sua vez, tem como epicentro não uma batalha, mas a viagem de um homem de volta ao lar, assumindo caráter narrativo que dois milênios mais tarde seriam aprofundados, através do alvorecer de um novo gênero literário: o romance.

Há ainda uma distinção entre as duas obras, e que caracteriza um ramo da literatura: a *hodeporia*. Tanto a *Ilíada* quanto a *Odisseia* estão associadas à noção de deslocamento, de viagem. Contudo, na *Ilíada*, os aqueus vêm pelo mar, navegando, mas este elemento da campanha acaia é simplesmente referencial, ele não tem um peso narrativo. No entanto, a *Odisseia* traz a viagem como elemento principal na estrutura de seu entrecho, podendo ser lida como literatura de viagem, *hodeporica*. Ela não é uma obra com viagem, a própria obra é a viagem. Sobre literatura *hodeporica*, afirma Domenico Nuce:

La lingua italiana sembra essere l'unica lingua moderna che abbia accettato la definizione, applicata alla letteratura di viaggio. Di "odeporica", la parola, proposta dall'italianista Luigi Monca, è proveniente dall'aggettivo greco hodoiporikós, "relativo al viaggio", formato a sua volta da odós, "via", e poréia "viaggio". [...] Il vantaggio di una definizione di questo tipo, che si può articolare in un aggettivo, "un testo odeporico", e un sostantivo, "l'odeporica", permetterebbe di sfuggire alle insidie di una definizione come "letteratura di viaggio", che crea insormontabili difficoltà quando deve essere adoperata come aggettivo. Un testo appartenente alla letteratura di viaggio si deve, o semplicemente si può, definire con la specificazione "di viaggio"? E che succede nel caso di un testo come *l'Odissea*? È un libro di viaggio?<sup>393</sup>

<sup>393</sup> NUCEM, Domenico. "I viaggi e la letteratura." In: **Introduzione alla letteratura comparata**. Milano: Bruno Mondadori, 1999, p. 120: A língua italiana parece ter sido a única língua moderna que aceitou a definição aplicada à literatura de viagem de "hodeporica". Termo proposto pelo italianista Luigi Monca, é proveniente do adjetivo grego *hodoiporikós*, "referente à viagem", formado pela ligação de "odos", "via" e "poreia" "viagem". [...] A vantagem de



Essa discussão em torno das duas obras nos leva à observação de um personagem comum: Ulisses. Ele é partícipe das duas obras, mas apresentando pequenas variações de uma para outra. O Ulisses da *Iliada* está associado a um conjunto confederado por um objetivo comum: o resgate de Helena, ou melhor, o desbarato de Tróia. Nela, Ulisses tem uma função ímpar em diversos momentos, como no convencimento de Aquiles para participar da Batalha, a *Dolonia*, e o estratagema do equino madeiro<sup>394</sup>.

Sobre os motivos do conflito, ainda no período clássico surgem várias interpretações, ficando famosa a de Heródoto, que afirma em sua *História* que, com o rapto de Helena por Páris, ocorre uma parada no Egito, onde a bela filha de Tindareu é deixada. Quando os aqueus investem contra Troia, solicitando a esposa de Menelau, os troianos informam não estar com ela, mas a confederação acaia não acredita, e Troia encerra-se combusta. Segundo Heródoto, não se perderia uma cidade, um reino, por uma mulher, ainda que fosse Helena. Sobre o discurso do poeta e o do historiador, entre Heródoto e Homero, vale lembrar a famosa consideração de Aristóteles:

[...] não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa, diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular.<sup>395</sup>

Talvez Aristóteles não tenha considerado Heródoto quando faz a célebre distinção entre o discurso do poeta e o do historiador, pois o pai da história é tão inventivo quanto qualquer poeta. Contudo, hoje é consensual entre os historiadores que a guerra entre os dois povos gregos (os troianos também eram gregos) ocorreu em função do

---

uma definição deste tipo, que se pode articular com um adjetivo, “um texto odeporico”, permitiria de escapar à armadilha de uma definição como “literatura de viagem”, que cria incontornáveis dificuldades quando deve ser operada como adjetivo. Um texto pertencente à literatura de viagem se pode definir com a especificação “de viagem”? O que ocorre no caso de um texto como a *Odisseia*? É um livro de viagem?

<sup>394</sup> Episódio que não está na *Iliada*, por representar o penúltimo lance da tragédia de Tróia. A *Iliada* conclui-se com o funeral de Heitor no canto XXIV.

<sup>395</sup> ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987, p. 209.

domínio do Helesponto, que servia de acesso ao Mar Negro e várias rotas comerciais.

Voltando a Ulisses, ele figura na *Odisseia* como única personagem de grande valor. Toda a obra trata dos percalços sofridos pelo herói em função de sua viagem de regresso a Ítaca, ilha sobre a qual exercia seu domínio. Na *Odisseia*, Ulisses está muito mais distante da noção de grupo, de coletividade, que detinha na *Ilíada*. No Canto VI, ele realiza sua *catabase*, descida ao reino dos mortos, conversa com Aquiles e Elpenor, Anticleia e Tirésias. Sobre o encontro com os mortos na *Odisseia*, afirma Bowra:

[...] i morti stridono e si agitano, mostrando quanto la loro esistenza sia priva di senso e futile. Ma il pathos piú profondo inerente alla loro situazione è questo: che essi hanno una consapevolezza vaga e confusa, eppure acutissima, del contrasto fra ciò che erano sulla terra e ciò che sono ora.<sup>396</sup>

A *catabase* de Ulisses é realizada no intuito de saber informações sobre Ítaca, mais especificamente sobre a fidelidade de Penélope, sua esposa. Portanto, Ulisses, na *Odisseia*, está sempre na busca de uma satisfação única e exclusivamente pessoal, sua vida e seus anseios adquirem uma configuração mais singular e específica, nuance de sua personalidade que ainda não estava plenamente caracterizada na *Ilíada*. Ulisses não é mais um herói entre tantos, como na *Ilíada*, mas o herói distinto pela sagacidade, solerte; e ainda mais dignificado pelo anseio pessoal, Ítaca.

É Circe, a maga residente na Ilha Eeia, que num primeiro momento, transformou a tripulação de Ulisses em seres semelhantes a porcos. Apenas Euríloco escapou, informando a Ulisses o acontecido, que então segue em busca de seus remadores. Do embate entre Circe e Ulisses dá-se uma relação amorosa na qual ela ensina-lhe o caminho aos *Infernos*, ao Hades. Como afirma Kohler:

Circe “se revela” aquele que dela se aproxima e o transporta a um outro mundo, a um alhures, mas

---

<sup>396</sup> BOWRA, C. W. **La poesia eroica**. Tradução de Beniamino Proto. Firenze: La Nuova Italia editrice, 1979, p. 138: Os mortos gritam e se debatem, mostrando o quanto a sua existência é sem sentido e fútil. Mas o *pathos* mais profundo inerente à sua situação é este: que eles têm uma consciência vaga e confusa, entretanto acutíssima, do constraste entre o que foram sobre a terra e o que são agora.

Ulisses terá de saber resistir ao poder de sua magia. Será de sua ilha que partirá o Ulisses de Dante em sua última viagem, e será também de lá que ele sairá para o reino dos mortos de onde regressará.<sup>397</sup>

Esta viagem/descida aos *Infernos* (*catabase*) está presente em toda a história da literatura e na expressão religiosa de diversas culturas – o que a faz integrar-se ao grupo dos arquétipos investigados por Jung. O psicanalista suíço viu nesta caracterização de momentos recorrentes da experiência cultural humana uma prova da existência do seu conceito de “inconsciente coletivo”, que, por sua vez:

trata-se de uma espécie de imenso reservatório espiritual, acessível a todos os possuidores de uma determinada civilização — em certa medida, todo ser humano — onde recolhemos, mais de forma inconsciente do que lúcida, os sonhos, os delírios, os mitos, as imagens literárias, os símbolos de que se alimentam toda religião e toda literatura.<sup>398</sup>

Especificamente na *Odisseia*, encontramos uma série de arquétipos que fazem parte da herança cultural e inconsciente da humanidade. Elementos como o *hodeporico*, a *catabase*, o filho (Telêmaco) em busca do pai, a perda dos companheiros, a permanência em espaços paradisíacos, a possibilidade da imortalidade (episódio de Calipso na ilha de Ogígia) e o enfrentamento do monstro (Polifemo) etc. Devido a esta forte dose de significação, o mito acaba por servir de matéria-prima para os poetas, paradigma para os psicanalistas e fascínio para os leitores. Por isso, Werner Jaeger reforça o valor do mito como modelar da cultura humana:

O mito contém em si significado normativo, mesmo quando não é empregado expressamente como modelo ou exemplo. Ele não é educativo pela comparação da vida corrente com o

<sup>397</sup> KOHLER, Denis. “Ulisses” In: Pierre Brunel (org.). **Dicionário dos mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind ...[et all]. 4ª ed, Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p. 908.

<sup>398</sup> BOYER, Régis. “Arquétipos” In: Pierre Brunel (org.). *Op. cit.*, p. 93.

acontecimento exemplar que lhe corresponde no mito, mas sim pela sua própria natureza.<sup>399</sup>

O Ulisses da *Ilíada* aparece sempre ao lado de Diomedes, “o mais galhardo do exército aqui”<sup>400</sup> filho de Tideu, por isso Tidida. Diomedes é um guerreiro valoroso que tem um espaço de destaque na *Ilíada*, ao menos três passagens são dignas de nota: o Canto V (Aristia de Diomedes) em que o herói se destaca por ferir dois deuses em batalha: Afrodite, deusa da beleza e protetora de Páris, e o próprio Ares, deus da guerra; no canto VI, o herói defronta-se com seu inimigo teucro, Glauco, mas antes de combaterem descobrem que vêm de famílias amigas e decidem trocar as próprias armas, num gesto de respeito e distinção; e por último a *Dolonia* novamente ao lado de Ulisses:

Participa igualmente da *Dolonia*, isto é, a sortida noturna dos dois heróis aqueus [Diomedes e Ulisses], que surpreendem o troiano Dólón. Matam-no, depois de saberem dele o lugar exato onde acampava Reso, rei da trácia, que viera em socorro dos troianos. Assassina igualmente a Reso e apossam-se de seus cavalos, como está no canto X da *Ilíada*.<sup>401</sup>

Esta parceria entre Ulisses e Diomedes perpetua-se na literatura até Dante. Eles são citados em conjunto por Virgílio na *Eneida* (II, 162-171). Ovídio, em suas *Metamorfoses*, narra que com o fim da Guerra de Troia, durante o debate sobre quem deveria ficar com as armas de Aquiles, concorrem Ájax Telamônio e Ulisses. O primeiro acusa Ulisses de não merecer as armas do filho de Peleu porque tudo que conquistou na batalha foi devido à ajuda de terceiros, especialmente de Diomedes, então o *Scelerum inventor*<sup>402</sup> retruca:

Desine Tydiden vultuque et murmure nobis/  
ostentare meum: pars est sua laudis in illo. Nec tu,

<sup>399</sup> JAEGER, Werner Wilhelm. **Paidéia: a formação do homem grego**. Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 68.

<sup>400</sup> HOMERO. **Ilíada**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. Canto V, Verso 415, p. 132.

<sup>401</sup> BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário Mítico-etimológico da mitologia grega**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991, p. 283.

<sup>402</sup> Virgílio Maron, Publio. **Eneide**. Traduzione di Luca Canali. Milano: Oscar Mondadori, 2008, Canto II, 164.

cum socia clipeum pro classe tenebas,/ solos eras :  
tibi turba comes, mihi contigit unus.<sup>403</sup>

Ulisses, após alguns instantes, insurge-se contra Ájax com sua mais poderosa arma, a palavra, afiada por seu acutíssimo instrumento de peleja, a solécia. De maneira que o rei de Ítaca torna-se senhor das armas de Aquiles de pés ligeiros. Eis a investida:

Tibi dextera bello./ utilis, ingenium est, quod eget  
moderamine nostro;/ tu vires sine mente geris/  
mihi cura futuri; tu pugnare potes, pugnandi  
tempora mecum/ eligit Atrides; tu tantum corpore  
prodes,/ nos animo, quantoque, ratem qui  
temperat, anteit/ remigis officium, quanto dux  
milite maior,/ tantum ego te supero. Nec non in  
corpore nostro/ pectora sunt potiora manu, vigor  
omnis in illis.<sup>404</sup>

Ulisses, embora se destaque pelo vigor de seus discursos, jamais postos em dúvida, capaz de um poder de persuasão invejado por qualquer célebre orador, mostra-se, também, um herói de grandes feitos. Ele consegue perpassar Cila e Caribdes, duas monstruosidades marinhas, cuida da terra em sua ilha, constrói sua própria cama e arco, objetos simbólicos do lar e da guerra. Ele enfrenta suplícios sem contas por sobre as turvas águas de Poseidon até alcançar o ditoso lar. Ulisses é, portanto, um *homo faber* e fábula, de palavra e ato, língua e braço, como destaca Bowra:

Lasciata l'isola di Calipso sull'imbarcazione  
appena costruita, egli deve avventurarsi in mari  
sconosciuti e trovare la rotta senza mappe o  
informazione di alcun genere. L'eroe procede con  
calma e risolutezza: spiega le vele e prende il

---

<sup>403</sup> OVIDIO NASON. Publio. **Metamorfosi**. Livro XIII, v. 350-353. Organização de Nino Scivoletto. Torino: UTET, 2009, p. 624: Não estejas a com gestos e vozes mostrar Diomedes, meu companheiro. Parte da glória lhe pertence. Também tu, quando defendeste as naus aliadas, não eras único, grande multidão te auxiliava; mas comigo estava só ele. Tradução de Leopoldo Pereira.

<sup>404</sup> Ibidem. Livro XIII, v. 361-369: Tua destra é útil na guerra; mas tua índole precisa da moderação de outrem, és a força sem o espírito; eu provejo ao futuro. Tu sabes batalhar, mas comigo é que o Atrida consulta sobre a oportunidade da ação: teu valor está no corpo, o meu no espírito. Tanto me vantagem a ti quanto o piloto ao remeiro ou o capitão ao simples soldado. Minha inteligência vale mais que meus braços; aí está toda a minha força. Tradução de Leopoldo Pereira.

vento, che lo porta al largo, mentre egli sta al timone. Si fa guidare soprattutto dalle stelle, osservando le Pleiade e Boote e seguendo scrupolosamente il consiglio di Calipso, di tenere l'Orsa a sinistra. Così naviga per sette giorni e sette notti.<sup>405</sup>

O Ulisses da *Odisseia*, assim como o Diomedes da *Iliada*, intenta afrontar os deuses. Se o Tidida o faz com a haste longa, o guerreiro solerte o faz com palavras. Por se recusar a fazer oferendas a Poseidon ao fim da batalha entre teucros e dânaos, o deus dos mares impede-o de regressar ao ditoso lar. Ulisses passará dez anos singrando os mares sem sucesso, perderá amigos, despojos, embarcação e esperança. A união que traz em si de *hybris* e *metis* faz com que ele permaneça vivo, mas impossibilita o retorno. Só com a intervenção de outra deusa, Athenas, que ele conseguirá concluir sua viagem.

Ulisses representa, dentre outras significações, o homem em busca do conhecimento. Ele é a personificação desta busca, por isso permanecerá sendo recontado após os séculos, em várias literaturas. Mais ainda que o conhecimento, Ulisses personifica o esforço, o desprendimento, a dor para alcançá-lo. A vivência *hodeporica* de Ulisses, por ser cotidianamente acrescida de flagelos, apresenta-se como mito-arquétipo da expiação, ou seja, Ulisses terá que sofrer muito até poder receber o que anseia: a volta para casa, o resgate da própria identidade. Quando ele chega à corte do rei Alcínoo ninguém o reconhece mais... Ele passou tanto tempo distante que seu eu quase que se perdeu, mas o *Scelerum inventor* precisa retomá-lo. Essa jornada expiatória arquetípica, que é anunciada na *Odisseia*, foi sistematizada por Joseph Henderson com a seguinte estrutura:

Um dos símbolos oníricos que exprime com mais frequência este tipo de liberação pela transcendência é o tema da jornada solitária ou peregrinação que, de um certo modo, parece ser uma peregrinação experimental em que o iniciado

---

<sup>405</sup> BOWRA. C. W. *Op. cit.*, p 259. Ver ainda: *Odisseia*, V, 269-278: Deixada a ilha de Calipso sobre a embarcação recém construída, ele deve aventurar-se por mares desconhecidos e encontrar a rota sem um mapa ou indicação de qualquer natureza. O herói procede com calma e determinação: erica as velas e retém o vento que o afastaria do caminho, enquanto isso não larga o timão. Guia-se pelas estrelas, observando a Plêiade e Bootis e seguindo escrupulosamente o conselho de Calipso, de manter a Urso maior à esquerda. Assim navega por sete dias e sete noites.

descobre a natureza da morte. Mas não se trata de morte como julgamento final ou qualquer outra prova de caráter iniciatório. É uma jornada de libertação, de renúncia e de expiação, dirigida e fomentada por algum espírito piedoso. Este espírito é, na maioria das vezes, representado por um “mestre” da iniciação, alguma figura feminina superior (isto é, alma) como Palas Atenéia.<sup>406</sup>

O aspecto de renúncia e expiação é sintomático no canto das sereias (Canto XII) em que Ulisses se amarra ao mastro (expiação) e solicita da tripulação que tape os ouvidos com cera (renúncia), para que só ele possa ouvir o canto, e uma vez amarrado, não se lance ao mar, em direção às sereias, em direção à morte. Enquanto elas cantam, ele não resiste, pede, implora que os marinheiros o desamarrem, mas com ouvidos tapados eles não o soltam. Ulisses sofre assim, sozinho e de mãos atadas, a dor do conhecimento, um conhecimento único, que não pode ser vendido nem compartilhado, apenas sentido, apenas sofrido. Todos estes feitos se devem ao anseio ulíssico de satisfazer sua *arete*, como afirma Kitto:

O que leva [o herói homérico] a praticar façanhas de heroísmo não é um sentido do dever, como nós o compreendemos — o dever em relação aos outros; é mais um dever para consigo próprio. Ele empenha-se na procura do que nós traduzimos por “virtude”, mas que em grego é *arete*, “excelência”.<sup>407</sup>

O caráter *hodeporico* da figura de Ulisses é que permitirá ao herói dar azo a sua *arete*. Ao longo dos tempos, várias passagens da *Odisseia* e da *Iliada*, mesmo um pouco diferentes, até quando substancialmente distintas, serão retomadas e recompostas por artistas dos mais diversos campos, fazendo com que a imagem do “conselheiro fraudulento” nunca se perca no ocidente. Contudo, poucos destes artistas que se reapropriam da figura mitológica conseguem conferir-lhe uma nuance nova, tal acontece com Dante, como será exposto a seguir:

<sup>406</sup> HENDERSON, Joseph L. “Os mitos antigos e o homem moderno” In: **O homem e seus símbolos**. Tradução de Maria Lucia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 152.

<sup>407</sup> KITTO, H. D. F. **Os Gregos**. 3ª ed. Tradução de José Manoel Coutinho de Castro. Coimbra: Armênio Amado, 1980, p. 96.

Dante conhecia Ulisses através das fontes latinas. Sua recriação é mais que admirável: pode-se dizer que entre o seu Ulisses e o de Joyce nenhuma verdadeira visão do personagem de Ulisses surgirá, mas apenas variações mais ou menos engenhosas.<sup>408</sup>

Esse diálogo entre os grandes autores (Homero e Dante) é profícuo ao longo da história e só vem alicerçar a força renovadora do mito, que serve como paradigma de muitos dos arquétipos do homem contemporâneo. Mas, mesmo ciente disto, não há quem não se surpreenda com a dimensão que certos autores e obras alcançaram para a história da humanidade. Contudo, se é certo que a maioria dos poetas não passam de anões no ombro de gigantes, realizando obras que só se destacam por embeber-se dos grandes autores, há também aqueles poucos que ao invés de subir, conseguem ombrear os autores do cânone e assim modificar a própria percepção destes<sup>409</sup>. É o caso de Dante para Homero, como afirma Werner Jaeger em sua *Paideia*:

A *Divina Comédia* de Dante é o único poema da Idade Média que desempenhou papel análogo ao de Homero, não só na vida de sua própria nação, mas até de toda a humanidade. O poema de Dante, embora condicionado pelo tempo, eleva-se, pela profundidade e universalidade de sua concepção do Homem e da existência, a uma altura que o espírito inglês só alcança em Shakespeare, e o alemão em Goethe.<sup>410</sup>

### 3.2. Ulisses diante de Dante (o relato)

Agora estamos com dois “si ch’io fui sesto tra cotanto senno”<sup>411</sup>, Virgílio e Dante, os poetas da *Eneida* e da *Commedia*, respectivamente. Seguimos pelo canto XXVI do *Inferno*. Neste momento, Dante-personagem já adquiriu uma certa experiência devido

<sup>408</sup> KOHLER, Denis. “Ulisses” In: Pierre Brunel (org.). *Op. cit.*, p 913.

<sup>409</sup> A este respeito ver: BORGES, Jorge Luis (2000). “Kafka e seus precursores”. In: **Ficções**. Tradução de Davi Arguci Junior. Obra Completa. Vol I. São Paulo: Globo. E, “Pierre Menard: autor do Quixote”. In: **Outras Inquisições**. Tradução de Davi Arguci Junior. Obra Completa. Vol II. São Paulo: Globo.

<sup>410</sup> JAEGER, Werner Wilhelm. *Op. cit.*, p. 65.

<sup>411</sup> ALIGHIERI, Dante. **Tutte le Opere**. Roma: Newton, 2005. (Inf. IV, 102: eu era o sexto aos mais ali somado).



às passagens por cantos anteriores da primeira instância do além. Aqui, ele já tem podido confirmar as palavras de Virgílio sobre o *Inferno* ditas ainda no primeiro canto (Inf. I, 102-103: “vedrai li antichi spiriti dolenti,/ ch’a seconda morte ciascun grida”// e verás os espíritos dolentes que nova morte choram, pior que a dantes.).

Até o canto XXVI, Dante já havia se deparado com muitas almas da antiguidade (“antichi spiriti”). Referindo-nos apenas aos gregos, no IV canto encontra Aristóteles, Homero, Sócrates, Platão, Heitor, Heráclito etc; no V canto, Aquiles, Páris e Helena; no XIV canto, Capaneu, um dos sete heróis que apoiou Etéocles na investida contra Tebas, em que aparece o verso lapidar: “qual io fui vivo, tal son morto”<sup>412</sup>. Dante-autor detém esta característica primorosa de captar a essência dos personagens em poucos versos, às vezes num único como foi o caso de Capaneu. Sobre essa peculiaridade da poesia danteana, afirma Auerbach:

Dante não registra eventos. Ele dispõe apenas de um momento no qual tudo tem de ser revelado. Um momento muito especial, sem dúvida, porque é a eternidade. E ele nos dá uma coisa que a tragédia grega desprezava: as qualidades individuais, concretas, do homem: graças à linguagem, ao tom, ao gesto, à postura, ele penetra na essência do personagem. O leitor de uma tragédia grega, é verdade, pode fazer-se idéia de um Prometeu, de uma Antígona, de um Hipólito, e o espectador grego sabia fazer isto em alto grau. Mas o retrato assim composto deixava muito mais espaço à imaginação do que no poema de Dante, onde cada inflexão e cada gesto são definidos com rigor.<sup>413</sup>

O número seria ainda maior se acrescêssemos à lista de figuras gregas monstros mitológicos: Cérbero, Caronte, Minós, Minotauro, Quíron, Medusa, todos presentes no seu *Inferno*. Contudo, nenhum dos encontros de Dante com figuras da civilização grega foi tão importante para ele, para a *Commedia* e para a posteridade quanto o seu encontro com Ulisses.

Dentro da topografia do *Inferno* dantesco, Ulisses encontra-se na VIII vala do VIII círculo: as Malebolge. Nesse círculo estão aqueles que além de cometer um pecado de forma premeditada, ou seja,

<sup>412</sup> Inf. XIV, 51: “Morto, sou qual fui vivente!”

<sup>413</sup> AUERBACH, Erich. *Op. cit.*, 1997, p. 177.

iniquidade – o que para Dante é digno de desprezo – transformaram este pecado numa prática social, ou modo de vida, a saber: simoníacos, ladrões, adivinhos, falsários, traficantes etc.

O Canto XXVI, em que Ulisses é retratado, inicia-se com uma injúria de Dante contra Florença, algo recorrente na *Commedia*<sup>414</sup>, por ter encontrado entre as almas punidas pelo roubo, cinco ladrões

---

<sup>414</sup> Ao longo de toda a obra, Dante se indigna para com Florença inconformado com seu exílio. Como exemplos de sua fúria para com a cidade veja-se: *Inferno* XXVI, *Purgatorio* VII, *Paradiso* XVI:

Godi, Fiorenza, poi che se' sí grande  
che per mare e per terra batti l'ali  
e per lo 'nferno tuo nome sì spande!

Florença, exulta, quês és formosa e grande!  
Vibras as asas sobre a terra e o mar,  
e até no inferno o nome teu se expande!

Tra li ladron trovai cinque cotali  
tuoi cittadini onde mi vem vergogna,  
e tu in grande orranza non ne sali.

Com os ladrões, magoadado, fui achar  
cinco dentre os teus filhos, de imediato;  
ali por certo não te estão a honrar.

Ma se presso al mattin del ver si sogna,  
tu sentirai, di qua dal piccol tempo,  
di quel che Prato, non ch'altri, t'agogna.

Se o sonho matinal inculca o fato,  
hás de sentir na carne, e sem demora,  
o mal que contra ti se engendra em Prato.

E se già fosse, non saria per tempo.  
Cosí foss'ei, da che por esser dee!  
ché piú mi graverà, com' piú m'attempo.

E se vindo já fosse, ou viesse agora,  
eu não diria que chegou mui cedo;  
mas sofrerei se mais tardar a hora.  
Inf. XXVI, 1-12;

Ahi serva Italia, di dolore ostello,  
nave senza nocchiere in gran tempesta,  
non donna di provincie, ma bordello!

Ah dividida Itália, imersa em fel,  
nau sem piloto, em meio do tufão,  
dona de reinos, não, mas de bordel:

E ora in te non stanno senza guerra  
li vivi tuoi, e l'un l'altro si rode  
di quei ch'un muro e una fossa serra.

sobre o teu solo os vivos dão-se à guerra,  
uns aos outros, lutando, de arma em riste,  
mesmo no sítio onde um só muro cerra.

Cerca, misera, intorno della prode  
le tue marine, e poi ti guarda in seno,  
s'alcuna parte in te di pace gode.

Nas duas margens põe o olhar — ó triste! —  
depois observa as povoações do meio  
e vê se em parte alguma a paz existe!  
Purg. VI, 76-78, 82-87;

Sempre la confusion de le persone  
Principio fu del mal de la cittade,  
Come del vostro il cibo s'appone;

Das gentes o confuso ajuntamento  
sempre faz as cidades desgraçadas  
qual no indivíduo o excesso de alimento.

Le vostre case tutte hanno lor morte,  
Sí come voi; ma celasi in alcuna  
Che dura molto, e le vite son corte.

As coisas que o homem cria terão fim,  
Como o próprio homem; só que esta sentença  
A algumas dá mais tempo — e a vida é assim.  
Par. XVI, 67-69, 79-81

florentinos, sendo todos pessoas da nobreza local (cittadini). Neste caso, há que se considerar a *Commedia* também como obra de “acerto-de-contas”, onde nem sequer amigos, professores e prelados saem incólumes. Sobre um possível censo das personalidades da *Commedia* e da presença marcantes dos florentinos afirma Ernst Curtius:

Das setenta e nove pessoas que, designando-as pelo nome ou tornando-as conhecidas de outra maneira, ele condena ao seu *Inferno*, trinta e duas são florentinas, onze toscanas de outras cidades... No Purgatório avista apenas quatro de seus concidadãos e onze compatriotas, no Paraíso somente dois florentinos... Esse é um setor importante, porém restrito do pessoal convocado por Dante. Contei na *Comédia*, em números redondos, cento e oitenta italianos e noventa estrangeiros, quer dizer, mais de duzentas e cinquenta personalidades históricas, predominando o período que a memória de Dante podia abranger. Outros duzentos e cinquenta nomes provêm da antiguidade. Restam umas oitenta personalidades bíblicas.<sup>415</sup>

Dante continua descendo as Malebolge junto com *il duca*, Virgílio, e a dificuldade é tanta que precisa usar mãos e pés para se firmar com mais segurança por entre os obstáculos da descida: “lo piè sanza la man non si spedia”<sup>416</sup>. Na estrofe subsequente transparece a sempre alerta consciência do poeta que distingue e intercambia o tempo do vivido na cena, passado, do tempo de sua escrita, presente: “Allor mi dolsi, e ora mi ridoglio/ quando drizzo la mente a cio ch’io vidi”<sup>417</sup>.

A partir do verso citado, Dante começa a narrar o ambiente que o canto retrata. O poeta fica atento a alguns feixes de luz que consegue divisar alguns metros abaixo. Eles lembram vaga-lumes encontrados à noite em certas épocas do ano. Esses vaga-lumes são, na realidade, almas dos maus conselheiros que envoltas em chamas, cada qual com a sua, sofrem a pena indicada pela lei do “contrapasso: tal si

<sup>415</sup> CURTIUS, Ernst Robert. *Op. cit.*, p. 384.

<sup>416</sup> Inf. XXVI, 18: pois o pé não nos valia.

<sup>417</sup> Inf. XXVI, 19-20: Súbito, olhei, e vi — quanta amargura! —/ algo que ainda me dói ao relembra-lo.

move ciascuna per la gola/ del fosso, ché nessuna mostra 'l furto/ e ogni  
fiamma un peccatore invola”<sup>418</sup>.

Dante começa a dialogar com Virgílio sobre as almas dos danados, quando duas se aproximam envolvidas por uma mesma chama que, na parte superior, se bifurca em dois fachos, como se fossem Polinices e Eteócles que, após mútua morte fratricida, tiveram os corpos dispostos numa mesma pira, contudo, as suas labaredas se opunham, indicando que nem a morte os uniria: “chi è 'n quel foco che vien sì diviso/ di sopra, che par surger de la pira/ dov' Eteòcle col fratel fu miso?”<sup>419</sup>.

As almas que se aproximam são as de Ulisses e Diomedes, que assim como juntas cometeram seus crimes, juntas padecerão suas penas: o estratagema do cavalo de Troia; a profanação do altar da deusa Athenas; e o sofrimento de Deidamia, amada de Aquiles, que o perdeu por Ulisses tê-lo convencido a voltar para a batalha.

Um aspecto curioso sobre a importância dada a Homero e aos gregos por parte de Dante é o fato de que ele não sabia grego e não leu as epopeias homéricas, pois haviam se perdido em sua época. Seus conhecimentos das vicissitudes da Guerra de Troia, bem como dos percalços de seus participantes, advém de uma prévia leitura dos clássicos latinos, como se expôs anteriormente.

Dante solicita a Virgílio que peça àquelas almas que digam como morreram. E o faz com tal força que repete por três vezes a palavra “priego”<sup>420</sup>(peço). Virgílio entende de antemão o pedido de Dante, mas afirma que é melhor que ele, o mantuano, profira-o, uma vez que como Dante fala a língua proveniente de Eneias, é possível que eles não lhe deem ouvidos.

Após o pedido de Virgílio, Ulisses começa a narrar a sua última viagem. É uma passagem revestida de considerável beleza porque tem-se a impressão de que é a chama que está falando:

---

<sup>418</sup> Inf. XXVI, 40-42: — na vala que das luzes se recama/ eu as via mover-se, algo intrigado,/ julgando estar uma alma em cada chama.

<sup>419</sup> Inf. XXVI, 52-54: Quem é que vai no lume dividido/ ao topo, que indicar parece a pira/ onde, co' o irmão, Eteocles foi metido?

<sup>420</sup> Inf. XVII, 65-66. Quando Dante quer valorizar uma palavra ou expressão ele a repete três vezes, quer seja num mesmo verso (*Amor, ch'a nullo amato amar perdona* – Inf V, 103), em três versos (*Per me si va ne la città dolente./ per me si va ne l'eterno dolore./ per me si va tra la perduta gente.* Inf. III, 1-3) ou em três tercetos sequenciados (*Lì si vedrà, tra l'opere d'Alberto, // Lì si vedrà il duol che sovra Senna // Lì si vedrà la superbia ch'asseta.* – Par. XIX; 115, 118, 121). O ‘três’ tem uma importância fundamental na *Commedia* por estar associado à Trindade, maior potência existente. Não é necessário comprovar a tese de que a *Commedia* é erguida sobre a simbologia do número três.

Lo maggior corno de la fiamma antica  
cominciò a crollarsi mormorando,  
pur come quella cui vento affatica;

Eis que a ponta maior da chama antiga  
começou a mover-se, crepitando  
tal a que um vento ríspido castiga.

indi la cima qua e là menando,  
come fosse la lingua che parlasse,  
gittò voce di fuori e disse: «Quando

E de um e de outro lado se agitando  
um som soprava, como que saído  
de seu calor, e que dizia: “quando  
Inf. XXVI, 85-90

Agora Ulisses inicia a narração: após deixar a companhia de Circe, ele rumo em direção ao poente. Com o seguir contínuo da embarcação pelo mediterrâneo, e a precisão com que Ulisses narra seu percurso é que percebemos o conhecimento que Dante-autor detinha da geografia mediterrânea, Ulisses vai enumerando os lugares perpassados: Ceuta, Sevilha, Marrocos, Sardenha, etc. Ulisses traspassa o Estreito de Gibraltar (colunas de Hércules) rumo ao *mondo sanza gente*.<sup>421</sup>

Após atravessar o Estreito, Ulisses incita a tripulação a manter-se firme, pois eles não nasceram para viver como os brutos, que desprezam o conhecimento, que desvalorizam as descobertas. Os marinheiros se enchem de ânimo, ficam literalmente *enthousiasmados* (en + théos = com um deus dentro), tal o ímpeto que os incita a prosseguir.

Após navegarem por cinco meses, avistam uma montanha (paraíso terrestres) que vai até o céu (“alta tanto/ quanto veduta non avëa alcuna”<sup>422</sup>). Ao se aproximarem dela, a “nova terra”<sup>423</sup> emite um forte vento que faz a embarcação destes novos argonautas girar por três vezes, e por fim soçobrar, “com’altrui piacque”<sup>424</sup> e o mar se fechou sobre eles. Toda esta estória foi retratada em 58 versos, o que reforça o rigor e a precisão que Dante-autor detinha no uso de seu cinzel, em poucos versos uma grande história, 19 tercetos e uma vibrante tragédia.<sup>425</sup>

Pode-se afirma que a tragédia de Ulisses, composta por Dante, corrobora com o que afirma Aristóteles:

Podemos dizer que o limite suficiente de uma tragédia é o que permite que nas ações uma após

<sup>421</sup> Inf. XXVI, 117: mundo ermo e ignorado

<sup>422</sup> Inf. XXVI, 134-135: erguido tanto/ que de outro igual nenhum de nós lembrava.

<sup>423</sup> Inf. XXVI, 137.

<sup>424</sup> Inf. XXVI, 141: à suma decisão

<sup>425</sup> A este respeito ler o anexo I deste trabalho.

outra sucedidas, conformemente à verossimilhança e à necessidade, se dê o transe da infelicidade à felicidade ou da felicidade à infelicidade.<sup>426</sup>

Ulisses não se satisfaz com todas as aventuras nas epopeias de “história” e retorno, sua *arete* queria mais. Ele mesmo o diz<sup>427</sup>, nem o amor de Penélope, o carinho de Telêmaco e a bondade de Laertes o faziam permanecer no lar. Nada detinha o seu *ardore* que, por fim, o fez singrar águas proibidas e pagar caro pela sua *hybris*, pelo seu *folle volo*.

### 3.3. Ulisses de Dante (a interpretação)

Algo que precisa se considerar de antemão em relação ao relato de Ulisses é que ele se congraça com aquelas passagens do *Inferno* em que Dante encontra almas pelas quais sente uma certa identificação, manifestando por consequência uma sincera compaixão em função de seus padecimentos. Dentre outros casos, podemos citar: Paolo e Francesca (Canto V), Brunetto Latini (Canto XV), Farinata degli Uberti (Canto X).

Portanto, não há uma relação muito linear entre o espaço ocupado no além e o apreço do poeta, já que todos os maiores poetas do seu cânone pessoal estão no limbo (Homero, Horácio, Virgílio, Ovídio e Lucano). Vários estudiosos da *Commedia*, das mais diversas tendências interpretativas, são concordes quanto a este aspecto, dentre eles, Croce e Auerbach que afirma:

O *Inferno* é rico em figuras significativas, cujas virtudes extraordinárias não são anuladas pelo vício devido ao qual foram danadas. Embora pervertido, o impulso inicial para o bem é tão forte ainda nelas que conservam aos nossos olhos toda a sua humanidade. E algumas têm até lugar privilegiado na nossa simpatia. Embora Dante jamais diga isto explicitamente, a mim me parece

<sup>426</sup> ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987, p. 208.

<sup>427</sup> Inf. XXVI, 94-99: né dolcezza di figlio, né la pietà/ del vecchio padre, né 'l debito amore/ lo qual dovea Penelopè far lieta, // vincer potero dentro a me l'ardore/ ch'ì' ebbi a divenir del mondo esperto/ e de li vizi umani e del valore; Tradução: nem de meu filho o olhar, nem a extremada/ velhice de meu pai, nem mesmo o amor/ de Penélope ansiosa e apaixonada, // nada pôde abater o meu pendor/ de ir pelo mundo, em longo aprendizado, / dos homens perquirindo o erro e o valor.

indiscutível que a preservação das atitudes individuais indicativas de tal dignidade ou da falta dela, deve ser vista como parte do julgamento eterno.<sup>428</sup>

No processo de interpretação da *Commedia*, independente de seu direcionamento, é importante observar o que o próprio autor pensava sobre isto, pois, intencionalmente, Dante deixou em sua obra algumas passagens obscuras, as quais a crítica ainda não conseguiu encontrar uma resolução consensual, exemplo: o que representam os animais do primeiro canto, o que significa o primeiro verso do canto VII do *Inferno* (“Pape Satàn, pape Satàn aleppe!”), o que o poeta quis dizer com:

O voi ch'avete li 'ntelletti sani,  
mirate la dottrina che s'asconde  
sotto 'l velame de li versi strani.

Ó vós que tendes o intelecto são,  
meditai na doutrina que se oculta  
nestes meus versos, sob um véu pagão.  
(Inf. IX, 61-63)

Sobre estas passagens obscuras – voltaremos a elas mais adiante – Dante oferece um esclarecimento visando facilitar a atividade hermenêutica. É numa carta a Cangrande della Scala, na qual o poeta expõe quatro possibilidades de leitura/interpretação da *Commedia*, eis um trecho da epístola:

Ad evidentiam itaque dicendorum sciendum est quod istius operis non est simplex sensus, ymo dici potest polisemos, hoc est plurium sensuum; nam primus sensus est qui habetur per litteram, alius est qui habetur per significata per litteram. Et primus dicitur litteralis, secundus vero allegoricus sive moralis sive anagogicus. Qui modus tractandi, ut melius pateat, potest considerari in hiis versibus: « in exitu Israel de Egipto, domus Iacob de populo barbaro, facta est Iudea sanctificatio eius, Israel potestas eius ». Nam si ad litteram solam inspiciamus, significatur nobis

---

<sup>428</sup> AUERBACH, Erich. *Op. cit.*, p. 134. Ainda sobre a mesma passagem, afirma Croce: Dante è qualcosa di più di quel che è, e sa di essere, dottrinalmente; e questo di più, che lo porta a distinguere sempre la condanna del peccato dal sentimento che prova e dal giudizio che fa dell'uomo da lui solamente per un certo verso condannato, gli apre l'anima alla grandezza degli atteggiamenti e dell'impresa tentata da Ulisse. (CROCE, Benedetto. **La poesia di Dante**. 6ª ed. Bari: Laterza & figli, 1948, p. 92).

exitus filiorum Israel de Egipto, tempore Moysis; si ad allegoriam, nobis significatur nostra redemptio facta per Christum; si ad moralem sensum, significatur nobis conversio anime de luctu et miseria peccati ad statum gratie; si ad anagógicum, significatur exitus anime sancte ab huius corruptionis servitute ad eterne glorie libertatem.<sup>429</sup>

No canto XXVI, e na *Commedia* como um todo, Dante desenvolve um processo de identificação com a figura de Ulisses. Não apenas por ser um personagem importante da cultura clássica, mas porque Ulisses, assim como Dante, é alguém que persegue o conhecimento, faz uma viagem arquetípica em busca da verdade; mas como afirma o poeta, para aqueles que buscam a verdade sem o apoio divino: “sua disianza vuol volar senz’alì”<sup>430</sup>. Infelizmente, o resultado da busca da verdade sem Deus é o fundo das águas, “com’altrui piacque”.

Tanto Dante quanto Ulisses vivem sob o signo do exílio. Ambos empreendem sua viagem iniciática, bem ou mal-sucedida, movidos por uma série de semelhanças: a distância do lar, o desejo de conhecimento, contato com o sobrenatural, etc. É na busca destas aproximações que Lewis afirma:

“com’altrui piacque”: è un classico drama della emozioni che culmina in un’espressione altrettanto classica. È inoltre un momento importante nella valutazione che il poeta fa di sé. Anche Dante si era lasciato alle spalle moglie, figli e casa per fare sperienza del mondo; anche lui era andato in cerca di “virtute e conoscenza”. È vero, era stato espulso forzosamente dalla propria

---

<sup>429</sup> ALIGHIERI, Dante. “Epistole” In: **Tutte le Opere**. Roma: Newton, 2005, p. 1181: Para maior clareza do discurso deve-se primeiramente observar que esta obra não possui um significado específico, mas vários, logo, ela é polissêmica. Disto se deduz que haja um sentido literal e outro referente aos significados da letra: o primeiro é evidente, o outro é alegórico, ou seja, moral ou anagógico. As mesmas significações podem ser vistas, a guisa de exemplo, nos seguintes versos: “Quando Israel partiu do Egito e a casa de Jacó de um povo bárbaro, a nação judaica foi consagrada a Deus e Israel se tornou seu domínio”. Neste caso, se nos referirmos ao sentido literal, temos o êxodo dos filhos de Israel do Egito no tempo de Moisés; se ao alegórico, a nossa redenção por Cristo; se ao senso moral, a conversão do espírito do pranto e da tristeza do pecado ao estado de graça; se o anagógico, a elevação da alma santa da servidão do presente estado corruptível para a liberdade da eterna glória.

<sup>430</sup> Par. XXXIII, 15: como que a voar sem asas se abalança.



città. Ma in qualche angolo dentro di sé sapeva che, per quanto umilianti, avrebbe potuto trovare dei modi per riabbracciare la famiglia e in qualche altro cantuccio covava il pensiero che l'inseguire all'infinito nuove sperienze fosse eroico fino all'eccesso.<sup>431</sup>

A força de Ulisses se verifica de forma ainda mais intensa quando nos defrontamos com o relato exposto por Bruno Nardi na obra *Dante e la cultura medievale*. Ali, Nardi chama atenção para o fato de que na cidade de Gênova, nos tempos de Dante, dois irmãos juntaram mantimentos, uma embarcação e apetrechos para fazerem uma viagem até as Colunas de Hércules. Conseguiram viajar, mas desde então nada se soube deles. Um de seus filhos (um Telêmaco do medievo) saiu em sua procura, mas não obteve sucesso.

Afora a história dos genoveses, há uma corrente arabista da crítica danteana que apresenta a tese de que a proibição de Ulisses trasladar o estreito de Gibraltar vem de uma tradição islâmica, e não italiana ou clássica, como afirma Maria Corti:

Se quindi esiste una fonte specifica del naufragio, non ancora rinvenuta, essa dovrebbe provenire dall'universo culturale arabo-ibspanico dove è nato il *topos* del divieto e quella geografia sacra che pone nell'oceano australe l'irraggiungibile montagne del Paradiso Terrestre.<sup>432</sup>

Essas histórias da tradição muçulmana seguramente chegaram ao conhecimento de Dante. Mas por que, diante de um material tão rico para trabalhar, optou por se reportar ao mito homérico, uma vez que não conhecia a obra de Homero e que seu conhecimento do drama de

---

<sup>431</sup> LEWIS, R.W.B. "La tragedia d'Ulisse" In: **Dante Alighieri: uma biografia attraverso le opere**. Trad. de Giuseppina Oneto, Roma: Fazi, 2005, p. 103: "como desejaria outrem": é um lance profundamente emotivo que culmina numa expressão bastante clássica. É, sobretudo, um momento importante na auto-avaliação do poeta. Dante também havia deixado mulher, casa e filhos para vivenciar uma experiência no mundo. Ele também andou a procura de "virtude e consciência". Certo é que foi forçosamente expulso de sua própria cidade. Mas, dentro de si, sabia que, mesmo padecendo esta humilhação, poderia encontrar uma maneira de reabraçar a família e, no mais profundo de seu pensamento, acreditava que buscar novas experiências fosse algo excessivamente heróico.

<sup>432</sup> CORTI, Maria. **Scritti su Cavalcanti e Dante**. Torino: Einaudi, 2003, p. 268: Se existe uma fonte específica do naufrágio de Ulisses ainda não descoberta, essa deveria ter origem no universo cultural andaluz onde nasceu o *topos* da proibição e aquela geografia sagrada que pôs no oceano austral a inalcançável montanha do paraíso terrestre.

Ulisses se deu através de retalhos retirados aqui e ali na literatura latina? É que Dante busca algo que está para além do sentido literal, como a carta a Cangrande o suscita, aqui cabe uma interpretação *anagógica*.

Dante percebe na figura de Ulisses um símbolo da busca de Deus. Ulisses, figura *hodeporica* por natureza, irá representar o insucesso (“folle volo”) que é buscar a verdade sem o apoio divino. É neste intuito que Dante começa a articular o Canto XXVI do *Inferno*, com outros cantos da *Commedia*, num processo de autocitação que foi identificado por Maria Corti<sup>433</sup>.

Maria Corti começa a identificar uma certa intratextualidade dentro da *Commedia* tendo como referencial o canto XXVI do *Inferno*. Vejamos algumas destas passagens a partir de alguns versos do Canto XXVI e de suas rimas:

O verso 132 (“poi che ‘ntrati eravam ne l’auto passo”), atente-se para as palavras que rimam com este verso (128 *basso*, 130 *casso*, 132 *passo*). Agora, reportemo-nos ao primeiro canto da *Commedia*, e então, no verso 26 (“lo passo/ che non lasciò già mais persona viva”) e as palavras com as quais rima (26 *passo*, 28 *lasso*, 30 *basso*). Surpreendentemente, Dante, que demonstra um vasto vocabulário ao longo de sua divina obra, rima as mesmas palavras; além do que, as mensagens poéticas (Inf. I, 26 e XXVI, 132) se harmonizam como se houvesse uma íntima ligação entre elas.

Dante realiza outros contrapontos desta natureza entre o canto XXVI do *Inferno*, o I do *Purgatorio* e o II do *Paradiso*, como sistematiza o quadro abaixo:

<i>Inferno</i> (Canto de Ulisses)	<i>Purgatorio</i>	<i>Paradiso</i>
XXVI: 98 esperto, 100 aperto, 102 diserto	I, 128 descoberto, 103 diserto, 132 esperto	
XXVI: 137 nacque, 139 acque, 141 piacque	I, 131 acque, 133 piacque, 135 rinacque	
XXVI, 141: e la prora ire in giù, <u>com' altrui piacque</u> ,	I, 133: Quivi mi cinsi sí <u>com' altrui piacque</u>	

<sup>433</sup> A este respeito ver: CORTI, Maria. “La ‘favola’ di Ulisse: invenzione dantesca?”; “Le metafore della navigazione, del volo e della lingua di fuoco nell’episodio di Ulisse”; “Tre versioni dell’aristotelismo radicale nella *Commedia*” In: **Scritti su Cavalcanti e Dante**. Torino: Einaudi, 2003.

XXVI, 101-102; 114; 122: compagna picciola// picciola vigilia// orazion picciola	I, 1-3: Per correr miglior acque alza le vele/ omai la <u>navicella del mio</u> <u>ingegno</u> ,/ che lascia dietro a sé <u>mar sì</u> <u>crudele</u> ;	II, 1-3: O voi che siete in <u>piccioletta barca</u> ,/ desiderosi d'ascoltar, seguiti/ dietro al mio legno che cantando varca,
XXVI, 125: de' remi facemmo ali al <u>folle</u> <u>volo</u> II, 35: temo che la venuta non sia <u>folle</u> .		XXVII, 82-83: sí ch'io vedea di là da Gade <u>il</u> <u>varco</u> / <u>folle d'Ulisse</u>
XXVI, 142: infin che 'l mar fu sovra noi richiuso		II, 15: dinanzi a l'acqua che ritorna eguale
XXVI, 100: ma misi me per l'alto mare aperto		II, 5-6: non vi mettete in pelago, ché, forse,/ perdendo me, rimarreste smarriti.

Toda esta armação labiríntica que Dante projeta na *Commedia* em relação ao canto XXVI, é um sinal de sua representatividade para o poeta. Há, aqui, um processo de identificação. Ulisses é um Dante sem Deus, Dante um Ulisses revestido pela graça. Aplicando ao canto de Ulisse (Inf. XXVI) a exposição do poeta na Carta a Cangrande della Scala, poderíamos afirmar que temos uma leitura *allegorica*, ou seja, uma *hodeporia* arquetípica, onde a viagem se instaura com uma simbologia iniciática. De Dante para Ulisses a viagem iniciática toma outra dimensão: *anagogica*. A proteção divina recebida por Dante, torna o voo seguro, e não *follo*, ao seguir a ordem estabelecida por Henderson:

A iniciação é, essencialmente, um processo que começa com um rito de submissão, seguido de um período de contenção a que se sucede um outro rito, o da liberação. Assim, todo indivíduo tem possibilidade de reconciliar os elementos conflitantes da sua personalidade: pode chegar a um equilíbrio que o faça de fato um ser humano e também, verdadeiramente, o seu próprio dono.<sup>434</sup>

Dante-personagem realiza sua viagem iniciática acompanhando coincidentemente as etapas previstas no modelo

<sup>434</sup> HENDERSON, Joseph L. *Op. cit.*, p 157. (grifo nosso)

esquemático de Henderson (*submissão, contenção, liberação*). O florentino começa pequeno e humilde, submisso numa *selva oscura*, ciente de sua fraqueza, de seu pecado, de sua pequenez (*io non Enea, io non Paolo sono*<sup>435</sup>) diante da jornada iniciática-anagógica que Virgílio lhe propõe.

Dante precisava de um mito para alegoricamente conceber uma metáfora de sua própria viagem. Ulisses ocupará este papel. O texto cresce, Dante também. Ao longo de todo o *Inferno* e *Purgatorio* observa-se o processo de *contenção* que culmina com as duras palavras que no cimo do purgatório Beatriz desfere contra Dante no Canto XXX para que ele possa expiar, por fim, seus pecados. Este episódio é tão importante que é o único na *Commedia* em que Dante é citado nominalmente<sup>436</sup>: Beatriz o faz chorar e se arrepender por todos os pecados cometidos e o encaminha à liberação: o *Paradiso*. Apesar de Dante (personagem) não ser Eneas nem Paulo, ele consegue, ao final da trajetória, ser mais que todos eles, muito maior que Ulisses.

Segundo Borges, a grande viagem de Dante consiste não no processo anagógico pelo qual o personagem (Dante) passa, mas sim o ato de compor a obra, esta é sua *hybris*:

La acción de Ulises es indudablemente el viaje de Ulises, porque Ulises no es otra cosa que el sujeto de quien se predica esa acción, pero la acción o empresa de Dante no es el viaje de Dante, sino la ejecución de su libro.<sup>437</sup>

Portanto, a grande ousadia de Dante teria sido compor o livro, pois Dante, como cristão que era, sabia que isto poderia se reverter em castigo divino como ocorreu a Ulisses. Curiosamente divino se tornou não um castigo, mas um predicativo de sua obra atribuído por Boccaccio.

O episódio de Ulisses se tornou um microcosmos paradigmático de toda a *Commedia*, assim como a *Commedia* é um microcosmo do ocidente cristão. Talvez o canto XXVI do *Inferno* não seja o mais importante da obra, mas é aquele onde o leitor pode aplicar

<sup>435</sup> Inf. II, 32: não sou Eneas, não sou Paulo.

<sup>436</sup> Purg. XXX, 55-57 (*Dante, perché Virgilio se ne vada, / non pianger anco, non pianger ancora; che pianger conven per altra spada*)

<sup>437</sup> BORGES, Jorge Luis. "El ultimo volo de Ulises", In: **Nueve Ensayos Dantescos**. Madrid, 1999, p. 41: A ação de Ulisses é indubitavelmente a viagem de Ulisses, porque Ulisses não é outra coisa que o sujeito de quem se predica a ação, porém a ação ou empresa de Dante não é a viagem de Dante, mas a execução de seu livro.

sua intuição interpretativa e alcançar a seiva de uma obra “al quale ha posto mano e cielo e terra”.<sup>438</sup>

Esse impulso *curiositas* que Ulisses e Dante manifestam, desejosos de se tornarem *sapientes mundi*, acompanhará a história europeia, tanto em sua *hodeporia*, quanto no período das grandes navegações. Dante, de certa forma, anuncia este desejo de singrar os *mares nunca dantes navegados*. Como afirma Bruno Nardi:

[...] Se il poeta non ha pensato all'esistenza di terre sconosciute, egli ha visto e cantato il tipo ideale dell'esploratore e del navigatore d'ogne tempo, pronto ad affrontare tutti i pericoli, a scagliar la sua vita nell'ignoto. Egli ha scoperto lo scopritore.<sup>439</sup>

Dante, ainda no alvorecer do século XIV, sem o saber, anunciava novo céu e nova terra; trabalhando com um cinzel em “cosa dura”,<sup>440</sup> prenunciava nossa “visão do paraíso”,<sup>441</sup> de tal maneira que

L'episodio di Ulisse è dunque tra i più affascinante sul piano culturale per la capacità dell'immaginazione dantesca di far confluire in esso i sollecitanti *topoi* metaforici dell'errore intellettuale, che è un errare, navigare, volare lungi dalla Verità, bruciare e di ravvivarli attraverso una tensione strutturale e poetica, oltre che autobiografica.<sup>442</sup>

### 3.4. Língua e arquétipos na religiosidade roseana

<sup>438</sup> Par. XXV, 2: a quem puseram mãos o céu e a terra.

<sup>439</sup> NARDI, Bruno. *Op. cit.*, p. 132-133: Se o poeta não pensou na existência de terras desconhecidas, ele cantou o tipo ideal do explorador e do navegador em qualquer época, sempre pronto a enfrentar todos os perigos, a lançar-se ao desconhecido. Ele descobriu o descobridor.

<sup>440</sup> Inf. I, 4: coisa dura.

<sup>441</sup> Na obra de Sérgio Buarque de Holanda intitulada *Visão do paraíso*, podemos encontrar uma série de elementos do imaginário dos primeiros exploradores europeus que trazem na obra de Dante um nascedouro vivificante.

<sup>442</sup> CORTI, Maria. *Op. cit.*, p. 282: O episódio de Ulisses está entre os mais fascinantes, de um ponto de vista cultural, pela capacidade de imaginação dantesca de confluir nele os solicitantes *topoi* metafóricos do erro intelectual, que é um errar, navegar, voar distante da Verdade, queimar e de reavivar através de uma tensão estrutural e poética, para além da autobiografia.

A obra de Guimarães Rosa, como observamos no segundo capítulo, propicia uma interação com textos de tradições místicas, quer sejam cristão ou não, daí surgirem os epítetos para o escritor mineiro: bruxo da linguagem, alquimista da língua, sacerdote da palavra etc. São muitos os depoimentos onde o autor em questão faz referência a esta tradição que lhe era tão cara. Numa carta a seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, é categórico:

Sem imodéstia, porque tudo isto de modo muito reles, apenas, posso dizer a Você o que Você já sabe : que sou profundamente, essencialmente religioso, ainda que fora do rótulo estricto e das fileiras de qualquer confissão ou seita; antes, talvez, como o Riobaldo do G.S. :V.”, pertença eu a todas. E especulativo, demais. Daí, todas as minhas, constantes, preocupações religiosas, metafísicas, embeberem meus livros. Talvez meio-existencialista-cristão (alguns me classificam assim), meio neo-platônico (outros me carimbam disto), e sempre impregnado de hinduísmo (conforme terceiros). Os livros são como eu sou.<sup>443</sup>

O fato de Rosa se considerar religioso, mas fora de qualquer religião ou seita pode ser retratado através de uma pesquisa feita em sua biblioteca. Segundo Suzi Sperber, que pesquisou o acervo de Guimarães Rosa, dos 2477 títulos que compunham a biblioteca de Guimarães Rosa, 500 eram de reduzido interesse (presentes, guias turísticos, enciclopédias etc), dos 2000 restantes, aproximadamente 200 podem ser enquadrados como livros espirituais.<sup>444</sup>

Católico por tradição, Guimarães Rosa trazia consigo a curiosidade de conhecer todas as religiões para entender os caminhos que, através da linguagem (instrumento fundamental para qualquer religião), o homem tentou percorrer em seu *Itinerarium ad Deum*. Contudo, toda esta religiosidade propagada de Guimarães Rosa é muito mais poética que litúrgica, metafísica que ritualística, pois, observando-se o acervo da biblioteca de Rosa referentes à alquimia, ciência pela qual o escritor tinha especial apreço, constatou-se que:

---

<sup>443</sup> ROSA, João Guimarães. **Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, p. 90.

<sup>444</sup> SPERBER, Suzi Frankl. *Op. cit.*, p. 17.

o hermetismo está amplamente representado, tanto por obras fundamentais do pensamento ocidental tradicional quanto pela produção dos “alquimistas do verbo”, tomando esta expressão no sentido pleno que para ela exigia André Breton no “Segundo Manifesto do Surrealismo”. Em troca, não existe nenhuma destas obras de alquimia operatória – obras em grego, latim, árabe, hebraico, alto-alemão, antigo francês ou suas traduções eventuais – que poderiam deixar entender que Rosa se entregava a outra alquimia além da verbal.<sup>445</sup>

Guimarães Rosa lida com uma religiosidade ancestral, pois sua ligação com o transcendente se dá através do primeiro instrumento de qualquer religião, aquele que está desde o princípio, ou seja, o Verbo. Guimarães é um místico da palavra, como ele mesmo diz: “Credo e poética são uma mesma coisa”.<sup>446</sup> Neste sentido, Riobaldo, seu principal personagem, também detém um ímpeto agregador de todas as religiões na sua viagem em busca da verdade. Riobaldo quer entender o mundo, para isso não despreza nenhuma religião, bebe de todas:

[...] Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio... Uma só, para mim é pouca, talvez não me chegue. Rezo cristão, católico, embrenho a certo; e aceito as preces de compadre meu Quelemém, doutrina dele, de Cardéque. Mas, quando posso, vou ao Midubim, onde um Matias é crente, metodista: a gente se acusa de pecador, lê alto a Bíblia, e ora, cantando hinos belos deles. Tudo me quieta, me suspende. Qualquer sombrinha me refresca.<sup>447</sup>

Há muitas passagens no *Grande sertão* que são representativas desta busca metafísica da verdade utilizando as religiões como aio favorecedor. Esta perspectiva, em verdade, acompanha toda

---

<sup>445</sup> UTEZA, Francis. *Op. cit.*, p. 37.

<sup>446</sup> ROSA, João Guimarães. “Diálogo com Guimarães Rosa” In: COUTINHO, Eduardo (org.). **Fortuna crítica**. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1991, p. 74.

<sup>447</sup> ROSA, João Guimarães. **GSV.**, p. 15.

sua obra, desde *Sagarana*, onde aparece a frase lapidar de Augusto Matraga: “para o céu eu vou, nem que seja a porrete”.<sup>448</sup>

Há algo ainda mais profundo na relação roseana entre linguagem e religião pois o que ocorre em sua obra, muitas vezes, é uma “conversão das características doutrinárias em processos narrativos”.<sup>449</sup> Diríamos mais, Guimarães vai buscar nas religiões, como também na literatura, mitos e metáforas modelares para a construção de seus enredos, num processo crivado por um forte aporte intuitivo, como ele mesmo esclarece:

Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se o tivesse “traduzindo”, de algum alto *original*, existente alhures, no mundo astral ou no “plano das idéias”, dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando, nessa “tradução”. Assim, quando me “re”-traduzem para outro idioma, nunca sei, também, em casos de divergência, se não foi o tradutor quem, de fato, acertou, restabelecendo a verdade do “original ideal”, que eu desvituara...<sup>450</sup>

As religiões, o “plano das ideias”, “arquétipos” e “original ideal” são todas teorias que partem de princípios correspondentes: Cristo e Platão, arquétipos e nirvana, alquimia e metafísica: são todas figuras, elementos e postulados que se coadunam no universo literário de Guimarães Rosa. O que surpreende é a arte/técnica com a qual Rosa consegue absorver estas teorias no tecido de sua obra, transformando suas reflexões e anseios em literatura:

O símbolo é apreendido através da intuição que, sendo percepção através do inconsciente, faz com que seja compreendido por empatia e inteiramente absorvido pela consciência, ao invés de a mensagem passar pelo crivo da razão e chegar à mente já meio esvaziada de seu impacto inicial.<sup>451</sup>

---

<sup>448</sup> ROSA, João Guimarães. “A ora e a vez de Augusto Matraga” In: **Sagarana**. 17ª ed. São Paulo: José Olympio, 1974, p. 340. A respeito de *Sagarana* ver o tópico “a viagem na obra de Guimarães Rosa” no segundo capítulo deste trabalho.

<sup>449</sup> SPERBER, Suzi Frankl. *Op. cit.*, p. 32.

<sup>450</sup> ROSA, João Guimarães. **Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, p. 99.

<sup>451</sup> SERRA, Tania Rebelo Costa. *Op. cit.*, p. 60.



Obviamente, há um pouco de “charme” em seus depoimentos quando diz que toda a sua obra vem como que por uma “inspiração mediúnica”. Considera-se que ele trabalha bastante sob o primado da intuição, contudo, pela quantidade de revisões que ele fez em suas obras, pela busca de conhecer outros idiomas tentando encontrar palavras que traduzam suas sensações literárias, em tudo isto há muito trabalho.

Há, ainda, em sua obra um primado da intuição, num sentido bergsoniano<sup>452</sup>, mas ele vem alicerçada por anos de formação literária (leia-se: leitura dos clássicos, na maioria das vezes na língua original). Logicamente, uma ideia, um verso, uma palavra, até mesmo um sonho, podem servir de matéria-prima cedida inconscientemente ao escritor, mas entre a inspiração e a obra muito labor literário há pelo caminho.

Toda esta gama de referências, sugestões e marcas da obra roseana estimuladas por uma *insight* do inconsciente podem ser interpretadas a partir da teoria dos arquétipos e do inconsciente coletivo, pois toda a obra de Rosa é um reiterado reformular do arquétipo ou *topos* da viagem. Não foi sem razão que quando participou de seu primeiro concurso literário, tenha usado como pseudônimo: Viator.

Qualquer viagem roseana, sempre se transforma numa jornada da alma, arquétipo basilar de toda sua obra. Seja no percurso épico de um Matraga, no contínuo questionamento de um Riobaldo, no paciente deslocamento do burrinho pedrês, ou na fluidez estática d’A terceira margem do rio”, estamos sempre tratando de uma viagem iniciática, de um processo de individuação, de um *Itinerarium mentis ad Deum*.

A obscura narrativa roseana pode ser considerada dentro de um esquema psicanalítico que é paradigmático de todas as viagens iniciáticas inclusas nas tradições religiosas orientais e ocidentais: o processo de individuação. Segundo Fordham,

O processo de individuação é por vezes descrito como uma jornada psicológica; pode ser uma vereda tortuosa e escorregadia, e, em certas ocasiões, parece pura e simplesmente que avança em círculos; mas a experiência mostra que a imagem mais adequada seria a de uma espiral.

---

<sup>452</sup> Sobre a intuição como convívio metafísico com o objeto, Bergson afirma: “Quanto mais podem as idéias abstratas prestar serviço à análise, isto é, a um estudo científico do objeto em suas relações com todos os outros, tanto mais incapazes são de substituir a intuição, isto é, a investigação metafísica do objeto no que ele tem de essencial e próprio.” In: BERGSON, Henri. “Introdução à metafísica” In: **Cartas, conferências e outros escritos**. Tradução de Franklin Leopoldo e Silva, Nathanel Caixeiro, São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 18.

Nesta jornada, o caminhante tem primeiro que se encontrar com a sua sombra e aprender a viver este formidável e, por vezes, terrífico aspecto de si próprio: não há totalidade sem aceitação dos contrários. Deparárá em seguida com os arquétipos do inconsciente coletivo e enfrentará o perigo de sucumbir ao seu estranho fascínio. Se tiver sorte, encontrará, no fim, “o tesouro escondido” e difícil, a gema preciosa, a flor dourada, o lápis-lazúli, ou qualquer outro nome ou forma escolhidos para designar o arquétipo da totalidade, o si-próprio.<sup>453</sup>

Este processo de individuação desenvolvido por Jung, no contato com as culturas ocidental e oriental, centra-se num arquétipo basilar para nós, o da Jornada da alma, que muitos personagens roseanos repetem. Riobaldo, mais especificamente, vivencia um processo de aprimoração através dos desafios enfrentados ao longo do romance, a vingança ao Hermógenes, a dúvida existencial, o questionamento quanto a presença do mal no mundo e o encontro consigo mesmo: homem humano.

A psicanálise serve de aporte analítico da literatura porque as duas, por vezes, podem comungar os mesmos objetos: a palavra, o sonho, a memória e o inconsciente. Esses quatro elementos estão em constante interação no *Grande sertão*, por vezes sendo camuflados sob: as dificuldades do narrador para exprimir sua história, a lembrança dos feitos no sertão, a presença de Diadorim. Na percepção desta aproximação entre literatura e psicanálise, Adélia Meneses afirma:

A Literatura revela uma realidade que é, antes de mais nada, a realidade da alma humana. Na Literatura, como na Psicanálise, a relação sujeito/objeto (sujeito cognoscente e objeto a ser conhecido) é uma relação de sobreposição: sujeito e objeto confundem-se. O sujeito é o próprio objeto da busca.<sup>454</sup>

---

<sup>453</sup> FORDHAM, Frieda. **Introdução à psicologia de Jung**. Tradução de Artur Pereira. São Paulo: Verbo: EDUSP, 1978, p. 71.

<sup>454</sup> MENESES, Adélia Bezerra. “Literatura e Psicanálise: aproximações” In: **Remate de males**. Campinas: Unicamp, 1993, p. 122.

A concepção metafísica da linguagem, o apego às tradições religiosas, a busca do conhecimento e o *Itinerarium mentis ad Deum* ou processo de individuação estão fortemente presentes tanto em Rosa, quanto em seu referente medieval: Dante Alighieri. Acrescente-se a isto que na biblioteca de Rosa, surgem títulos que são de apreço comum a Dante: os pensadores medievais que trataram de questões místicas, ascéticas e salvacionistas da doutrina cristã, a saber: *Tratado do amor de Deus* de São Bernardo, *Les Voies de la vie spirituelle* de São Boaventura, *Fioretti* de São Francisco de Assis, *Traité de l'union à Dieu* de São Alberto Magno, *La consolation de la philosophie* de Boécio.<sup>455</sup> A *Commedia* é, também, um sucedâneo desta tradição.

Assim como para Rosa a religião é um assunto poético,<sup>456</sup> para Dante, sua Divina *Commedia* é um *poema sacro*. Os dois autores vão desenvolver em suas obras o arquétipo da viagem iniciática. Elemento que une mais fortemente os dois autores e suas personagens nesse processo de individuação ou *Itinerarium ad Deum*.

### 3.5. O Liso do Sussuarão

O processo de individuação pelo qual Riobaldo passa, ao longo do *Grande sertão: veredas*, é marcado, em cada etapa, pela passagem/vivência em determinado lugar. Seu primeiro ato foi a travessia do Rio São Francisco numa canoa junto com o Menino. Riobaldo, ainda adolescente, conhece o Menino que o incita a atravessar o rio (travessia iniciática). Ele teme, mas o Menino reitera continuamente, “carece de ter coragem”<sup>457</sup>. Por fim, eles realizam a travessia. Na outra margem, o Menino enfrenta e vence um homem que vem ameaçá-los e então fazem o caminho de volta. Com o retorno, Riobaldo dá-se conta de que alguma coisa mudou, mas não sabe o quê, na realidade ele que mudou:

E eu não tinha medo mais. Eu? O sério pontual é isto, o senhor escute, me escute mais do que estou dizendo; e escute desarmado. O sério é isto, da estória toda — por isso foi que a estória eu lhe contei —: eu não sentia nada. Só uma

<sup>455</sup> “Apêndice bibliográfico” In: SPERBER, Suzi Frankl. *Op. cit.*, p.159-201.

<sup>456</sup> ROSA, João Guimarães. “Diálogo com Guimarães Rosa” In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1991, p. 92.

<sup>457</sup> ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 78.

transformação, pesável, muita coisa importante  
falta nome.<sup>458</sup>

A travessia do São Francisco marca um dos primeiros movimentos de tantos que se desenvolverão ao longo do romance nos quais Riobaldo vai aos pouco galgando sua auto-formação, encontrando-se. Contudo, o encontro com o Menino e a traslado do rio permanecerão em sua memória para lembrar-lhe que a travessia é possível independente da dificuldade do obstáculo.

Este simbolismo inclui qualquer movimento poderoso que signifique libertação. Na primeira etapa da vida, quando ainda se está ligado à família e ao grupo social, este simbolismo pode ocorrer num determinado momento da iniciação em que se precisa aprender a dar sozinho os primeiros passos.<sup>459</sup>

Num ir e vir sinuoso, o *Grande sertão* apresenta instâncias de sofrimento e de bem-estar, referendando a ideia de que todo o indivíduo carece de momentos de refrigério na senda da vida. Um destes momentos de refrigério é a estada no Verde-alecrim, na fazenda Santa Catarina e no Guararavacã do Guaicuí. Nestes espaços, Riobaldo descansa um pouco de sua viagem iniciática. O próprio Dante na *Commedia*, durante a ‘travessia’ do purgatório, também precisa dormir.

Contudo, se há espaços de refrigério, há também espaços de profunda aflição: como as Veredas Mortas, o Sucruiú e o Liso do Sussuarão. Este é uma região idealizada por Guimarães Rosa que ficaria entre o norte de Minas Gerais e o sul da Bahia. Região inexpugnável, onde não existe vida, apenas um grande vazio. O nome já suscita um lugar muito distante e para além, muito além do sul, ou seja, Sussuarão. O curioso é que no *Grande sertão* este lugar não fica ao sul, mas ao norte da região mais freqüentada por Riobaldo que são os “gerais” mineiros. Assim Riobaldo se refere ao Liso do Sussuarão:

O Liso do Sussuarão não concedia passagem a gente viva, era o *raso* pior havente, era um escampo dos infernos. [...] Nada, nada vezes, e o demo: esse, Liso do Sussuarão, é o mais longe —

---

<sup>458</sup> Ibidem, p. 80. (Grifo nosso)

<sup>459</sup> HENDERSON, Joseph L. *Op. cit.*, p. 152.

pra lá, pra lá, nos ermos. Se emenda com si mesmo. Água, não tem. Crer que quando a gente entesta com aquilo o mundo se acaba : carece de se dar volta, sempre<sup>460</sup>.

Observe-se que de um lugar assim só se poderia esperar maus presságios. A imaginação de Rosa é minuciosa na caracterização dos espaços. Até mesmo deste, um lugar vazio, vazio de tudo, até de si mesmo. Um lugar que existe, mas não se encontra, que deve ser ultrapassado. Sobre a caracterização do *Liso*, afirma Uteza:

A única identificação possível deste universo fechado sobre si mesmo é o além – *escampo*, isto é, *ex campus*: fora do espaço –, de um inferno explicitamente determinado como a morada dos mortos – *não concedia passagem a gente viva*. É um sorvedouro de que os vivos se aproximam somente para tentar sondar com o olhar as profundezas vertiginosas do nada multiplicado por ele mesmo – *nada vezes*.<sup>461</sup>

O Liso do Sussuarão está muito mais no íntimo de cada personagem, que num rincão qualquer. A sensação que causa nos jagunços e sua função na trama que o tornam verossímil. Essas configurações de espaços não-localizáveis no *Grande sertão* são destacadas por Antonio Candido, quando afirma:

Premido pela curiosidade, o mapa se desarticula e foge. Aqui um vazio; ali uma impossível combinação de lugares; mais longe uma rota misteriosa, nomes irrealis. E certos pontos decisivos escapam de todo. Começamos então a sentir que a flora e a topografia obedecem freqüentemente à necessidade de composição; que o deserto é sobretudo projeção da alma e as galas vegetais simbolizam traços afetivos. Aos poucos vemos surgir um universo fictício, à medida que a realidade geográfica é recoberta pela natureza convencional<sup>462</sup>.

<sup>460</sup> ROSA, João Guimarães. *GSV.*, p. 27-28.

<sup>461</sup> UTEZA, Francis. *Op. cit.*, p. 83.

<sup>462</sup> CANDIDO, Antonio. *Tese e Antítese*. 4ª ed., São Paulo: T. A. Queiroz, 2002, p. 124.

O termo Sussuarão também está associado às viagens atlânticas rumo ao sul, feitas pelos portugueses ao contornar a África no século XV. Ao atravessar a Linha do Equador, eles também fizeram essa viagem a um certo sussuarão. Esta relação entre o *Grande sertão* e o tema da expansão portuguesa do século XV e XVI já foi observada por Kathrin Rosenfield em relação ao nome dos líderes jagunços, que nos remetem aos navegantes portugueses: João Ramirez, Medeiro Vaz e Selorico Mendes.<sup>463</sup>

O primeiro a tentar atravessar o Liso do Sussuarão foi Medeiro Vaz, importante fazendeiro dos “gerais”. Diante de todas as guerras e atrocidades que os jagunços faziam nos pequenos povoados do sertão, ele decidiu se desfazer de tudo que tinha e “saiu a por ordem no mundo”. Queimou o casa-grande de sua fazenda e se associou ao mais nobre líder sertanejo: Joca Ramiro. Segundo Riobaldo:

Medeiro Vaz era de uma raça de homem que o senhor não mais vê; eu ainda vi. Ele tinha conspeito tão forte, que perto dele até o doutor, o padre e o rico, se compunham. Podia abençoar ou amaldiçoar, e homem mais moço, por valente que fosse, de beijar a mão dele não se vexava<sup>464</sup>.

Com o assassinato de Joca Ramiro pelas mãos do Hermógenes, Medeiro Vaz sai pelos *gerais* no intuito de vingar a morte do amigo. E, aconselhado por Diadorim, estabelece uma estratégia: iria atravessar o Liso do Sussuarão para atacar a fazenda do Hermógenes que ficava do outro lado, tomado-a de assalto por uma parte que certamente não era vigiada. Só Hermógenes, personificação do mal no romance, poderia morar do outro lado desse espaço maldito. Medeiro Vaz, este líder do sertão, em que Riobaldo se espelha, aproxima-se de seus jagunços e expõe seu intento, sendo rapidamente ovacionado, porque os jagunços são para o ato e o fato, como defende Riobaldo, eles não sobrevivem ao ócio, quem ação:

Razão dita, de boa-cara se aceitou, quando conforme Medeiro Vaz com as poucas palavras: que íamos cruzar o Liso do Sussuarão, e cutucar de guerrear nos fundões da Bahia! Até, o tanto, houve, prezando, um

---

<sup>463</sup> ROSENFELD, Kathrin. *Op. cit.*, p. 19.

<sup>464</sup> ROSA, João Guimarães. *GSV.*, p. 35.

rebuliço de festejo. O que ninguém ainda não tinha feito, a gente se sentia no poder de fazer.<sup>465</sup>

Eles então capeiam o Liso do Sussuarão, mas este espaço não se entrega, nem sequer se apresenta. O Liso não tem começo nem fim. A expedição de Medeiro Vaz se esforça, mas sem o menor sinal de sucesso:

[...] o miolo mal do sertão residia ali, era um sol em vazios. A gente progredia de umas poucas braças, e calcava o reafundo do areão — areia que escapulia, sem firmeza, puxando os cascos dos cavalos para trás. Depois, se repraçava um entranço de vice-versa, com espinhos e restolho de graviá, de áspera raça, verde-preto cor de cobra. Caminho não se havendo. Daí, trasla um duro chão rosado ou cinzento, gretoso escabro — no desentender daquilo, os cavalos arupanavam. Diadorim — sempre em prumo a cabeça — o sorriso dele me dobrava o ansiar.<sup>466</sup>

Apesar de todo o esforço, Medeiro Vaz não consegue realizar a travessia. Seria necessário alguém mais preparado para liderar tal empreitada; numa tarefa como esta não poderiam contar com os “homens antigos”<sup>467</sup>. Medeiro Vaz selou seu destino no *Liso*. Aquela viagem não foi mais que um louco voo. Medeiro Vaz quis, tentou, mas não pôde. Por isso, ao regressar do *Liso*, encontrou a própria morte.

A partir deste momento, a viagem de Riobaldo perde o rumo, seu grupo de jagunços é liderado por Marcelino Pampa, depois por Zé Bebelo, mas sempre desencontrado, sempre sofrendo sérias derrotas. Até que chega o momento que Riobaldo decide tomar nas mãos o “brinquedo do mundo”. Decide fazer o pacto.

Riobaldo segue para as Veredas-Mortas na procura do Demo. Mas não tem certeza se o encontrou, se o pacto foi feito. Contudo ele começa a perceber algumas mudanças em suas atitudes e uma certa insatisfação dos cavalos em sua presença. Daí em diante ele se assume

---

<sup>465</sup> Ibidem, p. 37

<sup>466</sup> Ibidem, p. 38.

<sup>467</sup> “Homens antigos”, termo cunhado por Riobaldo para se referir aos grandes líderes sertanejos que vieram antes dele: Joazinho Bem Bem, Joca Ramiro, Titão Passos, Medeiro Vaz, Zé Bebelo etc.

pactário, toma a liderança do grupo e se torna Urutú-Branco. Urutú é uma cobra, um símbolo da transformação, transcendência:

Talvez o símbolo onírico mais comum da transcendência seja a serpente, representada como símbolo terapêutico de Esculápio, deus romano da medicina, e que até hoje subsiste como símbolo da profissão médica.<sup>468</sup>

Uma vez Urutú-Branco, Riobaldo toma a decisão: “Agora, o senhor saiba qual era esse o meu projeto: eu ia traspassar o Liso do Sussuarão!”<sup>469</sup> Riobaldo sabe que precisa realizar um grande feito, para realmente se sentir líder, e ter certeza de que realizou o pacto. Ele está determinado, nem Diadorim consegue convencê-lo de que pode não ser prudente realizar a travessia novamente:

O que na hora achei, foi que Diadorim estivesse me lembrando de Medeiro Vaz não ter conseguido cruzar a travessia do raso. Mas, Diadorim, também, não adivinhou meu espírito. Pois, por aquela conta, mesma, era que eu queria. [...] Para vencer vitória, aonde nenhum outro antes de mim tivesse!<sup>470</sup>

Só alguém com uma sensibilidade diversa dos ‘homens antigos’ poderia realizar essa viagem a esse novo mundo: Riobaldo pactário, Urutú-Branco. A *hierofania* do pacto confere a Riobaldo força para fazer a travessia por um território maligno. Na realidade, o Liso do Sussuarão é muito mais que um espaço; é um rito de passagem.

Riobaldo traça uma estratégia: divide os jagunços em pequenos grupos formando uma linha, mas cada grupo bem distante do seguinte e, então, começam a marcha. Quando qualquer dos subgrupos encontra água ou alimento, chama os demais que após alimentação e descanso, reagrupam-se e prosseguem. Decorridos nove dias de traspasso, Riobaldo alcança o outro lado, cumpre seu primeiro objetivo, avança no processo de individuação.

Vale salientar que o Liso do Sussuarão sempre esteve martelando no íntimo de Riobaldo, desde a primeira empresa com

---

<sup>468</sup> HENDERSON, Joseph L. “Os mitos antigos e o homem moderno” In: **O homem e seus símbolos**. São Paulo, p. 154.

<sup>469</sup> ROSA, João Guimarães. **GSV.**, p. 356.

<sup>470</sup> *Ibidem*, p. 357.



Medeiro Vaz. Riobaldo queria se superar, queria ser maior que Medeiro Vaz e conseguiu. Contudo o *Liso* permaneceu em sua memória como um de seus maiores feitos, era aquele lugar estranho, difícil, não *havente* que ele tinha atravessado:

O Liso do Sussuarão não é apenas um deserto nos confins de Minas e Bahia, que audaciosos guerreiros tentaram em vão atravessar: é uma boca de sombra que devora suas vítimas, uma *Vagina Dentata* para a qual Medeiro Vaz arrasta seus jagunços sem que eles tenham regressado ao estado embrionário. Dessa garganta infernal ressurgem homens metafisicamente regenerados pela provação.<sup>471</sup>

Agora Riobaldo, Urutú-Branco, está pronto para cumprir seu objetivo: vingar a morte de Joca Ramiro.

### 3.6. A travessia, o encontro

A estrutura das duas obras aqui comparadas apresentam uma considerável similaridade em dois episódios previamente tratados o Canto XXVI do *Inferno* e o Liso do Sussuarão. O papel do protagonista e dos deuteragonista destes episódios se coadunam como veremos a seguir. Temos aqui a viagem como redenção, transcendência e processo de individuação. Acrescente-se a isto que as duas obras instauram-se eivadas por um forte crivo religioso, como afirma Rosa:

Ora, você já notou, decerto, que, como eu, ou meus livros, em essência, são “anti-intelectuais” — defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana. (...) Por isto mesmo, com apreço de essência e acentuação, assim gostaria de considerá-los: a) cenário de realidade sertaneja : 1 ponto ; b) \*enredo : 2 pontos\* ; c) poesia : 3 pontos ; d) valor metafísico-religioso : 4 pontos.<sup>472</sup>

<sup>471</sup> UTÉZA, Francis. *Op. cit.*, p. 91.

<sup>472</sup> ROSA, João Guimarães. **João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2003, p. 90-91.

Como demonstra no trecho acima, Rosa apresenta um cuidado especial em conferir um caráter transcendente aos seus livros. Por isso, a aproximação entre suas obras e correntes filosóficas de envergadura metafísica, as religiões orientais e ocidentais, os clássicos da literatura e os arquétipos, são conjugados e retrabalhados pelo autor. Numa entrevista feita a Günter Lorenz, Rosa afirma que “como romancista tento o impossível.”<sup>473</sup> Esta confissão não está distante da de Dante-narrador ao afirmar:

non sanza tema a dicer mi conduco;	é cheio de temos que vou à frente.
ché non è impresa da pigliare a gabbo	Na verdade é enganosa e vã peleja
discriver fondo a tutto l'universo,	tentar mostrar a base do universo
né da lingua che chiami mamma o	Na língua que <i>Mamã, Papá</i> , gagueja.
babbo.	(Inf. XXXII, 6-9)

A semelhança entre o *Grande sertão* e a *Commedia* são de tal monta que, por vezes, análises feitas a uma obra se prestam à outra, como é o caso da análise de Walnice Nogueira Galvão, que tratando do personagem-narrador Riobaldo, desenvolve uma reflexão que serve para o Dante-personagem:

A composição do romance repousa na seleção de um monólogo que introduz, ao nível da narração, uma dupla perspectiva, que é a do narrador personagem. Este se move entre dois pólos, narrando o vivido e vivendo o narrado, conforme seja naquele passo predominantemente narrador ou personagem, sendo sempre ambos.<sup>474</sup>

Substituamos o termo romance por poema e teremos uma análise pertinente da *Commedia*. O “narrar o vivido e viver o narrado” é uma constante no desenvolvimento da *Commedia* em passagens onde aflora um forte apelo ao leitor<sup>475</sup>. Riobaldo também alerta o leitor para ter cuidado ao ouvir determinadas passagens. O “leitor” de Dante ocupa papel similar ao “senhor” do *Grande sertão*; é que na realidade, nos dois

---

<sup>473</sup> ROSA, João Guimarães. “Diálogo com Guimarães Rosa” In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Op. cit.*, p. 76.

<sup>474</sup> GALVÃO, Walnice Nogueira. *Op. cit.*, p. 12.

<sup>475</sup> A este respeito ver: AUERBACH, Erich. “Gli appelli di Dante al lettore” In: **Studi su Dante**. Traduzione di Maria Luiza de Pieri Bonino e Dante Della Terza. Milano: Feltrinelli, 2005, p. 309-323.

casos, os autores estão se referindo a nós, leitores. Há na *Commedia* uma passagem sintomática de todos os aspectos que temos discutido até aqui:

O voi ch'avete li 'ntelletti sani,  
mirate la dottrina che s'asconde  
sotto 'l velame de li versi strani.

Ó vós que tendes o intelecto são,  
meditai na doutrina que se oculta  
Nestes meus versos, sob um véu pagão.  
(Inf. IX, 61-63)

Nesta passagem controversa da *Commedia*, Dante adverte o leitor de que precisa ter todo o cuidado ao ler sua obra, uma vez que muitos elementos encontram-se escondidos, camuflados, sobre metáforas e alusões literárias. Há uma dimensão de obscuridade na obra que precisa ser considerada e que amplia seu caráter *anagógico*. É similar ao que afirma Rosa, quando diz:

[...] O *Grande Sertão: Veredas* – que, por bizarra que V. ache a afirmativa, é menos literatura pura que um sumário de idéias e crenças do autor, com buritis e capim devidamente semi-camuflados.<sup>476</sup>

Uma vez que os dois autores apresentam uma preocupação semelhante no que diz respeito a tornar sua literatura uma hierofania, é natural que, no nível da estrutura, elas apresentem certo grau de paridade. É o que ocorre entre o Canto XXVI do *Inferno* e o episódio do Liso do Sussuarão no *Grande Sertão*. As semelhanças podem ser sintetizadas no seguinte quadro:

<i>Divina Commedia</i>	<i>Grande sertão: veredas</i>
Canto XXVI	Liso do Sussuarão
Ulisses	Medeiro Vaz
Dante-personagem	Riobaldo Urutú-Branco

Tanto o canto XXVI quanto o Liso do Sussuarão são episódios retomados ao longo das duas obras. O episódio do *folle volo* de Ulisses, como já foi observado, é retomado tanto no *Inferno* quanto no *Purgatorio* e *Paradiso*<sup>477</sup>, a viagem na qual Ulisses falhou, Dante retoma e conclui. A travessia do Liso do Sussuarão também é tentada

<sup>476</sup> ROSA, João Guimarães. *Carta a Vicente Ferreira* In: SPERBER, Suzi Frankl. *Op. cit.*, p. 89.

<sup>477</sup> A este respeito ver a tabela da página 168 desta tese.

por Medeiro Vaz<sup>478</sup> e posteriormente retomada e concluída por Riobaldo.

Ulisses e Medeiro Vaz ocupam papel equivalente nas duas obras. Ulisses é o líder náutico observado por Dante e Medeiro Vaz é o líder sertanejo admirado por Riobaldo. Cada qual guia sua expedição e falha no intento, de maneira que cabe a seus sucessores (Dante e Riobaldo) superarem seus mestres.

Entre Ulisses e Medeiro Vaz as parecenças são de tal monta, que, por vezes, tomando interpretações que foram feitas para um, adéquam-se ao outro. Marco Lucchesi, ao tratar do Ulisses do *Inferno*, afirma:

Ulisses abandona o reino, a família. Dissolve o complexo de Ítaca para respirar o vento de outros mares. [...] Ulisses nega todo o seu passado. O herói, no código de seu ideal, desfaz-se do álibi da aventura na distância. A recusa da Casa é a marca da desterritorialização.<sup>479</sup>

Se substituirmos as palavras Ulisses, Ítaca e Mar, por Medeiro Vaz, Fazenda e Liso do Sussuarão, a interpretação não terá perdido em nada sua pertinência. Assim, temos diante de nossos olhos dois líderes realizando uma mesma viagem, muito embora em lugares distintos, obtendo como galardão o mesmo resultado: a morte.

Com Ulisses a morte foi mais implacável chegando no meio da travessia e em Medeiro Vaz, que retorna no meio da jornada, ela o assiste pouco depois do regresso, mas vem como resultado da investida, do *folle volo*. A imprudência de um se soma à obsessão do outro. As duas viagens se coadunam de tal forma que até o modo como é descrito o mar e o Liso do Sussuarão se assemelham: Guimarães Rosa: “O Liso do Sussuarão não concedia passagem a gente viva”<sup>480</sup>; Dante: “così l'animo mio (...) a rimirar lo passo/ che non lasciò già mai persona viva”<sup>481</sup>.

Ainda mais surpreendente é quando Ulisses e Medeiro Vaz convencem seus expedicionários (marinheiros ou jagunços) a fazer tão imprudente viagem:

<sup>478</sup> A este respeito ler: Anexo II deste trabalho

<sup>479</sup> LUCCHESI, Marco. **A paixão do infinito**. Niterói: Clube Literário Cromos, 1994, p. 28, 36.

<sup>480</sup> ROSA, João Guimarães. **GSV.**, p. 28.

<sup>481</sup> Inf. I, 25-27: A remirar, atrás, o passo/ de que jamais saiu alguém com vida. [grifo nosso]

Razão dita, de boa-cara se aceitou, quando conforme Medeiro Vaz com as poucas palavras: que íamos cruzar o Liso do Sussuarão, e cutucar de guerrear nos fundões da Bahia! Até, o tanto, houve, prezando, um rebuliço de festejo. O que ninguém ainda não tinha feito, a gente se sentia no poder de fazer.<sup>482</sup>

"O frati", dissi, "che per cento milia perigli siete giunti a l'occidente, a questa tanto picciola vigília

— Ó irmãos (eu falei), que desta feita aos confins avançastes do Ocidente, entre perigos, onde o sol se deita,

d'i nostri sensi ch'è del rimanente non vogliate negar l'esperienza, di retro al sol, del mondo sanza gente.

à pouca vida em vós remanescente não recuseis a esplêndida experiência do mundo ermo e ignorado à nossa frente.

Li miei compagni fec' io sì aguti, con questa orazion picciola, al cammino, che a pena poscia li avrei ritenuti;

aos companheiros, com palavras tais instilei tanto o gosto da jornada que nem eu mesmo os reteria mais. Inf. XXVI, 112-117, 121-123;

Vejam como num único trecho das duas obras temos três frases semelhantes: se Medeiro Vaz convence “com as poucas palavras”, Ulisses vem “con questa orazion picciola”. Os dois heróis, tanto o homem antigo (Medeiro Vaz), quando o clássico (Ulisses) conseguem convencer seus correligionários usando de poucas palavras; na concisão da linguagem a firmeza do intento.

A segunda semelhança estaria em: “O que ninguém ainda não tinha feito, a gente se sentia no poder de fazer”; em Ulisses: “non vogliate negar l'esperienza,/ di retro al sol, del mondo sanza gente”. Todos os participantes das duas “bandeiras” sabiam que estavam tentando superar-se enquanto seres humanos, uma vez que aquilo a que se pretendiam, nunca ninguém tinha conseguido: atravessar o estreito de Gibraltar navegando rumo ao oeste *por mares nunca dantes navegados* e atravessar o Liso do Sussuarão, este vazio mar de areia entre Minas e a Bahia.

E por último: “Até, o tanto, houve, prezando, um rebuliço de festejo” e em Ulisses: “Li miei compagni fec' io sì aguti al cammino che

<sup>482</sup> ROSA, João Guimarães. GSV., p. 35. [grifo nosso]

a pena poscia li avrei ritenuti”. Nos dois casos, todos os participantes foram tomados de forte ânimo (sì aguti, rebuliço de festejo) para realizar a empreitada, o que demonstra uma veraz confiança destes guerreiros para com seus líderes.

Se o contato entre Ulisses e Medeiro Vaz já estimularia o nosso interesse de conciliação entre as duas obras, há ainda mais outros dois nomes que corroboram a reflexão nesse sentido. E isto se dá através de Dante-protagonista e Riobaldo (Urutu-Branco), que transformam a *Divina Commedia* e o *Grande Sertão* em obras de superação, ou seja, obras nas quais um personagem tende a superar a ação que outro tentara realizar anteriormente: Dante supera Ulisses e Riobaldo Supera Medeiro Vaz.

Se as figuras anteriores de que tratamos não conseguem realizar suas travessias, teremos agora uma retomada com final diferente. Quer seja através do mar ou do deserto, estas travessias surgem como etapas do processo de individuação/transcendência vivenciado pelos protagonistas. O mar e o deserto insurgem-se como símbolos/obstáculos deste processo:

Assim os símbolos da transcendência são aqueles que representam a luta do homem para alcançar o seu objetivo. Fornecem os meios através dos quais os conteúdos do inconsciente podem penetrar no consciente e são também, eles próprios, uma expressão ativa destes conteúdos.<sup>483</sup>

“Ulisses”, como diz Marco Lucchesi, “é um pouco Dante”<sup>484</sup> e este por sua vez é “um Ulisses Cristão”. Ulisses manifesta uma vontade de saber num horizonte sem Deus<sup>485</sup>, por isso falha, fracassa, é um tolo (*folle*). Riobaldo também é um pouco Medeiro Vaz, mas um Medeiro Vaz-Urutú Branco, um Medeiro Vaz que se considera Pactário. O próprio nome Medeiro Vaz, pode nos remeter ao Meio do vazio, ou seja, a sua sina, morrer por tentar atravessar o vazio pior existente: o Liso do Sussuarão. Se Dante realiza a viagem com o impulso da Divindade, identificada nas atitudes de Beatriz, Riobaldo realiza a

---

<sup>483</sup> HENDERSON, Joseph L. “Os mitos antigos e o homem moderno” In: **O homem e seus símbolos**. São Paulo, p 151.

<sup>484</sup> “A viagem de Ulisses” In: LUCCHESI, Marco. *Op. cit.*, 28.

<sup>485</sup> *Ibidem*, p. 28.

viagem com a possível ajuda do Demo, se é que “é possível ter ajuda de alguém que não existe”.<sup>486</sup>

Vejam que esses novos líderes realizam a travessia movidos não apenas por razões pessoais, mas conduzidos por uma força maior, real na *Commedia* e imaginária no *Grande Sertão*. É essa força (Deus/Demo) que lhes vai permitir concluir a viagem na qual os primeiros falharam. De maneira que Dante e Riobaldo, principais figuras da obra na qual se inscrevem, realizaram o trabalho que os homens antigos (Medeiro Vaz e Ulisses) não foram capazes de terminar.

O curioso é que tanto Dante quanto Riobaldo traspassam todo o percurso, mas com uma postura diferente de seus predecessores: Dante o faz quase que “a seu esmo”, seguindo um caminho mais de purificação do espírito que de descoberta do conhecimento (Ulisses), caminho que o levará ao Purgatório, lugar não alcançado pelo seu antecessor. Ainda sobre a relação da viagem de Ulisses continuada por Dante, afirma Maria Corti:

[...] i due viaggi sono paragonabili in quanto entrambi conducono a un'area inesplorata e degli uomini inesplorabile senza un superiore beneplacito, ma il confronto avviene sempre con un segno invertito, il che mette in rilievo il valore allegorico dei due eventi, il folle volo e naufragio di Ulisse di contro alla salvezza nei cieli del pellegrino Dante<sup>487</sup>

Riobaldo também conseguirá traspassar o Liso do Sussuarão, utilizando-se de uma estratégia diferente de Medeiro Vaz, e levar até o fim a vingança por Joca Ramiro concluindo a travessia até o “homem humano”, última etapa do seu processo de individuação:

Não é sem esforço considerável que uma pessoa madura consegue chegar a este estado [si-próprio]: isso implica sofrimento, pois o espírito ocidental, ao contrário do oriental, não tolera facilmente o paradoxo. Para os hindus, “tudo, o

<sup>486</sup> ROSA, João Guimarães. *GSV.*, p. 35.148.

<sup>487</sup> CORTI, Maria. *Op. cit.*, 281: as duas viagens são comparáveis na medida em que conduzem a uma área inexplorada e inexplorável aos homens desprovidos de um superior beneplácito; mas o confronto ocorre sempre num sentido invertido, o que realça o valor alegórico dos dois eventos: o louco voo ou naufrágio de Ulisses em confronto com a salvação nos céus do Peregrino Dante.

mais elevado e o mais baixo, está no sujeito (transcendental)”, isto é, no si-próprio. No pensamento chinês, o conceito de Tao é igualmente oni-inclusivo, e o desenvolvimento da Flor Dourada, ou do Corpo Espiritual Imortal (aspiração suprema do ioga chinês) depende do equilíbrio da ação das forças luminosas (yang) e obscuras (yin).<sup>488</sup>

Portanto, Riobaldo e Dante-personagem simbolizam um esquema arquetípico do *topos* da viagem, na qual se fundamenta a busca pela formação plena do indivíduo. Isto se dá num processo em que a literatura se traveste de propagadora do arquétipo e catalisadora de uma tradição que remonta às diversas tradições místicas, aproximando escritores e poetas tão distantes no tempo e no espaço, mas tão próximos nos anseios e no trabalho com a linguagem.

---

<sup>488</sup> FORDHAM, Frieda. *Op. cit.*, p. 57.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O nível de complexidade que geralmente envolve as obras literárias representativas de um povo ou de uma cultura oferece alguns desafios particulares aos críticos. Um deles, talvez o mais desafiador, seja o fato de que a crítica por si só não consegue dar conta do feixe de relações que se processam em meio à narrativa, de maneira que estudos de religião, política, psicanálise, história e sociedade apresentam-se como condição *sine qua non* para a compreensão de algumas destas obras. É como se a crítica para sobrepujar-se a si mesma tivesse que se afastar um pouco de sua seara particular e dialogar com outros campos do conhecimento.

Se, por um lado, essa tarefa é bastante árdua em função da dificuldade de absorver os métodos, postulados e paradigmas de outros saberes, por outro este diálogo torna não apenas a crítica melhor fundamentada, como revela o potencial de significação que algumas obras literárias guardam consigo, descortinando-se, por vezes, aos olhos do leitor novos mundos não imaginados quando do contato prévio com estas obras.

Perscrutar o universo danteano ou os mistérios roseanos é tarefa tentadora pelo que tem de desafio, uma vez que são autores que não deixam explícito no texto os seus procedimentos composicionais. Ler a *Commedia* como uma obra de convergência que oferece princípios aristotélicos, diálogo com os clássicos latinos e ao mesmo tempo as vicissitudes de uma Itália medieval de cultura fortemente cidadina é uma experiência que motiva o crítico e surpreende o leitor, por ver nessa obra uma espécie de introdução poética ao conhecimento.

Por outro lado, a escrita roseana parece atualizar o modelo trágico grego de tomar angústias limites vivenciadas pelos personagens e forçá-las até o seu extremo. A procura da morte por Sô Candelário, o tempestuoso sentimento por Diadorim que acompanhava Riobaldo, a busca da salvação por Augusto Matraga, o sofrimento calado do Padre Ponte e a incompreensão dilacerante vivida pelo filho cujo pai toma de uma canoa para viver sobre as águas de um rio são uma fusão do *ethos* e *pathos* humanos que os gregos nos ensinaram a transformar em literatura (*logos*). Contudo, como a complexidade do ser humano permite a convivência de opostos, sua literatura também o faz, e assim, em meio a estes dilaceramentos do espírito, por vezes, eclodem momentos do mais peruil lirismo como quando Riobaldo percebe na

natureza os rastros de Diadorim, quando Matranga encontra sua hora e sua vez, quando Maria Mutema se arrepende.

Essas experiências de leitura nos oferecem um contraponto à tendência inicial, pois se o crítico precisa afastar-se da literatura para melhor observá-la e daí propor um juízo mais rigoroso de sua estrutura, ele também precisa retornar à sua seara inicial, reencontrar-se com o texto literário, como o filho pródigo que volta à casa paterna; pois só assim poderá apresentar o conhecimento que a literatura metaforiza de forma poética e humana.

Assim, em nossas leituras, buscamos perceber que muitos dos resultados poéticos alcançados por Dante e Rosa em suas obras estão em sintonia com os mitos mais antigos e recônditos da humanidade. E mesmo tendo consciência de que estes autores buscavam estabelecer paralelos com as tradições mais antigas, percebemos que algumas das suas paridades não têm origem em um conhecimento prévio, mas de um estímulo inconsciente que participa de seu processo composicional, assim como participava das experiências de transmissão de conhecimento dos mitos das mais antigas comunidades. Perceber estes encontros e tentar operacionalizá-los em literatura a partir da teoria dos arquétipos é uma tarefa árdua, mas valorosa. A semelhança entre narrativa literária e narrativa mítica já fora investigada por Vladimir Propp o qual ao estabelecer o esquema narrativo dos contos oferecia um modelo que apresentava a mesma pertinência para os mitos. Nesse sentido, afirma Burkert:

De um Corpus de contos mágicos russos obteve Vladimir Propp em 1928 uma “Morfologia do conto”, que continua a satisfazer. Descreve-se um esquema narrativo que pode designar-se por ‘aventura’ ou ‘procura’, como uma sequência de trinta e um elementos, ‘funções’: por perda ou por incumbência, surge a missão, um herói prepara-se para o seu cumprimento; parte, encontra oponentes e adjuvantes, consegue um talismã decisivo, coloca-se perante o oponente, vence-o, o que não raramente deixa marcas nele mesmo; obtém o que procurava, põe-se a caminho do regresso, liberta-se de perseguidores e concorrentes; no final estão o casamento e a ascensão ao trono.<sup>489</sup>

---

<sup>489</sup> BURKERT, Walter. **Mito e mitologia**. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70, s/d, p. 22.

Regressando ao âmbito do consciente, a atividade crítica implica ainda em tentar percorrer os mesmos caminhos que precedem a composição do escritor ou poeta, mas com outros fins. Se estes fazem seus estudos e incursões pelos demais campos do conhecimento como forma de dar azo a suas obras, os críticos tentam de forma indiciária<sup>490</sup> retomar os mesmos percursos para entender o processo de composição daquele escritor ou poeta, de maneira que a crítica não é apenas um método de investigação do texto, do escritor, ou do mundo, mas como o mundo, o escritor e o texto se relacionam poeticamente e nos motivam mais e mais a compreender a nossa angústia existencial.

Nessa perspectiva, a investigação sobre o “Homo viator” nos levou de *Firenze* a Cordisburgo, uma viagem por um mar de literatura difícil de trasladar. O empenho perpetrado por Dante e Rosa para a composição destes hercúleos trabalhos, a *Divina Commedia* e o *Grande sertão: veredas*, intensifica a dificuldade da crítica, bem como o seu deleite.

Por vezes, o crítico ou o leitor com experiência em literatura, surpreende-se tanto com o refinamento quanto com a significação de algumas passagens das referidas obras. Não é sem razão que na introdução a *Por que ler os clássicos*<sup>491</sup>, entre os diversos motivos que Calvino ressalta para tal empreitada está o caráter de “novidade” e surpresa que os clássicos trazem consigo. A noção de velocidade que Ovídio emprega na perseguição de Dafne por Apolo é algo que surpreende o leitor contemporâneo, embora já esteja tão acostumado com a velocidade em seu dia-a-dia.<sup>492</sup>

O artifício com o qual Dante dialoga com o Ulisses homérico ao longo da *Commedia*, sem sequer tê-lo lido é de surpreender o leitor. Conferir o gládio poético a Homero, um poeta que ele nunca leu é demonstração de grande sensibilidade literária.

“Mira colui con quella spada in  
mano,  
che vien dinanzi ai tre sí come sire:

“Olha o que à mão esquerda espada  
traz,  
à frente dos demais, como em  
comando:

<sup>490</sup> Sobre o método indiciário de investigação, ver: GINZBURG, Carlo. “Sinais: raízes de um paradigma indiciário” In: **Mitos, emblemas e sinais**. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

<sup>491</sup> “Ovídio e a Contigüidade universal”. In: CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Cia das Letras, 1993, p. 31-42.

<sup>492</sup> A este respeito ver: Libro I, versos 452-567: Apolo y Dafne In: OVIDIO NASO, Publio. **Metamorfosis**. Tradução de Antonio Ramírez de Verger. Madrid: Alianza editorial, 2005, p. 81-84.

Quelli è Omero poeta sovrano.

É Homero, cantor alto e capaz.

Inf. IV, 86-88;

Sensibilidade que ele irá condensar na viagem de Ulisses ao sul. O naufrágio de Ulisses é o naufrágio do homem na busca da verdade dos tempos de Dante. Ele estava bastante descrente com o conflito citadino na Itália do *trecento*. Dante, pelas discordâncias com o papado e pelas decepções com os imperadores via-se num mundo aparentemente sem solução. Daí a necessidade da literatura realizar um salto para um outro mundo, o Além, pois como afirma Antonio Candido “a literatura seria a socialização dos nossos impulsos íntimos.”<sup>493</sup> Por isso o além-túmulo torna-se este espaço em que Dante realiza seus anseios políticos e literários como súdito do salvador: Jesus Cristo.

Esta capacidade de condensar todo o sentido da *Commedia* no episódio de Ulisses é feito de grande monta. Nele Dante insere todo o “mar del’essere”<sup>494</sup> e o profundo engano de um homem que buscava a verdade (“virtute e conoscenza”<sup>495</sup>) sem o apoio divino. A audácia que por um lado permite ao homem realizar feitos inéditos é a mesma que o condena à perdição, os extremos se encontram nesta passagem profundamente humana, uma humanidade sem deus, uma humanidade, segundo Dante-autor, fadada ao fracasso.

Guimarães Rosa, também surpreendentemente, condensa todo o sentido de sua obra-prima em uma passagem. Propositadamente colocado no meio do *Grande sertão*, no centro do romance, é o conto de Maria Mutema e Padre Ponte. Um misto de resignação e violência, de pureza e maldade, de temor e obstinação rondam esta estória. Contudo, aqui há uma inversão de pólos, pois se Ulisses segue sua viagem inexorável rumo à morte, pelo fato de não possuir o apoio divino. Maria Mutema recebe o apoio divino, tanto do Padre Ponte quanto do missionário que chega ao Arraial de São João Leão, por isso sua vida muda de rumo, adotando a *diritta via*. Maria Mutema, causadora da morte de seu próprio marido e do Padre Ponte, arrepende-se e vira santa. O arrependimento, ato decisivo do *ethos* cristão, tanto em Rosa quanto em Dante apresenta-se como condição primeira para a salvação dos indivíduos que vivem neste mundo alheios à graça divina.

Na passagem de Maria Mutema da maldade sem motivo à pacata bondade está um “pontear de opostos” que marca o *Grande*

<sup>493</sup> CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Companhia editora nacional, 1980, p. 129.

<sup>494</sup> Par. I, 113: mar do ser.

<sup>495</sup> Inf. XXVI, 120: virtude e consciência.

*sertão*. A convicção de que o mundo é muito misturado e de que a alma humana é bastante complexa permite a Guimarães Rosa fazer uma junção entre elementos antípodas ao longo do romance; isto é sintomático em alguns personagens, pois Riobaldo é ao mesmo tempo figura profundamente reflexiva e exímio atirador (tatarana); Diadorim possui mãos tão cândidas quanto hábeis no voraz manuseio dos punhais; Zé Bebelô é concomitantemente homem deputado e jagunço dos gerais.

Em meio a esta convivência entre o bem e o mal, a vida e morte, a verdade e o desengano está a nossa maniqueísta tradição cristã de considerar que cada indivíduo precisa identificar, por sua conta e risco, o seu ideal código de conduta e vivê-lo até o fim. Dante viveu num mundo em que este código foi pulverizado com a queda do império romano, por isso ele precisa fazê-los ressurgir: tanto o império quanto o código que o sustinha. Rosa vive num mundo em que nenhum código é suficiente ou satisfatório. Daí a contínua itinerância da obra perpetrada por estes autores, o primeiro, como “Homo viator”, busca encontrar o código perdido; já o segundo, também “Homo viator”, vaga na incerteza de jamais achar um código satisfatório. Ambos insatisfeitos com o presente, ambos em contato com o divino, ambos em busca da verdade. Nesta busca, os dois autores estabelecem um contínuo diálogo com as duas tradições que fomentaram a nossa civilização a judaico-cristã por um lado e a greco-latina por outro.

Do contato com a primeira tradição, reside todo o substrato salvacionista e escatológico da *Divina Commedia*. Todos os elementos e personagens que compõem o além-túmulo de Dante foram alocados em conformidade com os desígnios divinos, trazendo para nós uma indicação dos resultados de nossas bem-aventuranças terrenas ou de nossos pecados. Desta concepção, Dante retirou a ideia de que só há um caminho, uma verdade e uma vida e ninguém a alcançaria senão por meio de Cristo. Há, aqui, uma noção de inexorabilidade da vida, e ninguém pode escapar-lhe, nem mesmo o solerte Ulisses conseguiu fazê-lo.

A tradição judaico-cristã ofereceu ainda para Dante, um princípio de certeza, um grau de confiabilidade e é sobre esta plataforma segura que ele redigiu sua obra e viveu a sua vida. A segurança que o discurso cristológico incita foi elemento reconfortante para alguém que vivia num mundo dividido entre guelfos e guibelinos, islâmicos e cristãos. Dante precisava de um sentido para a sua vida e foi buscá-lo no Evangelho.

Contudo, o Evangelho de Dante não era mais aquele do tempo da igreja primitiva; a leitura bíblica de Dante vinha eivada pela

formação platônica que foi a tônica do Medievo até o século XII e pela revolução aristotélica fomentada por Tomás de Aquino. Desta forma, Dante viveu não um evangelho translúcido que lhe permitia enxergar a luz da verdade, mas um evangelho marcado por uma exegese filha da tradição greco-latina.

Dessa tradição, Dante herdou o princípio de que a verdade precisa fazer parte de uma lógica que a justifique, precisa apresentar provas que a reforcem e exemplos que a testemunhem. Os estudos escolásticos possibilitaram ao poeta questionar com maior fundamento as questões existências. Desta tradição, herdara o poeta um repertório de sensibilidades oriundos das tragédias e épicos greco-latinos. A presença de Ovídio e Virgílio na *Commedia* são a confirmação disto.

Não apenas a filosofia clássica, mas a sua mitologia ofereceu ao poeta um leque de experiências com as quais ele poderia dialogar e confrontar as suas ações presentes. Acrescente-se a isto o fato de que para Dante não se tratavam de personagens meramente ficcionais, mas, para o poeta, eles realmente existiram e por isso não estão alheios ao juízo divino, por isso são encontrados no inferno, purgatório e paraíso.

Tamanha é a força que estas histórias exerceram sobre Dante, que ele escreve a *Commedia* também como forma de competir com os homens que escreveram sobre Ulisses, Eneias e Aquiles. Dante almejava ser tão órfico quanto Virgílio, tão vibrante quanto Ovídio, tão propalado quanto Homero. Se na *Commedia* há a busca de um homem pela sua salvação, há também a busca de um poeta pela sua glória:

Credette Cimabue ne la pittura  
tener lo campo, e ora a Giotto il  
grido,  
sí che la fama di colui è scura.

Cimabue teve a palma na pintura,  
mas Giotto o sobrepuja agora à via,  
E fez tornar-se a sua fama obscura.

Cosí ha tolto l'uno a l'altro Guido  
la gloria de la lingua; e forse è nato  
chi l'uno e l'altro caccerà del nido.

Assim, um Guido ao outro a primazia  
na língua arrebatou, e acaso é nato  
Quem os expulsará do ninho um dia.  
Purg. XI, 94-99;

O primeiro Guido é o poeta bolonhês Guido Guinizzeli que Dante encontra do canto XXVI do *Purgatorio*, com o qual dialoga sobre o efeito do amor sobre a poesia. O segundo Guido, que superaria o primeiro, é o amigo e poeta Guido Cavalcanti, talvez mais célebre dentre os poetas do *dolce stil novo*<sup>496</sup> que antecederam Dante. Este

---

<sup>496</sup> Purg. XXIV, 57: deste novo estilo.

encontra o pai de Guido (Cavalcante dei Cavalcanti) no canto X do Inferno que se surpreende pelo fato de Dante ter recebido a graça de conhecer o além ainda em vida, e seu filho não.

Rosa, por sua vez, utiliza-se da tradição judaico-cristã sob dois aspectos, o primeiro está relacionado ao aspecto composicional do *Grande sertão*, uma vez que esta tradição é elemento fundamental na constituição do *ethos* sertanejo. A tal ponto que as interações sociais naquele espaço estão balizadas muito mais pelo texto bíblico que por qualquer constituição governamental. Riobaldo vive num tempo em que as regulamentações eram estabelecidas pelos coronéis ou pelos padres, estando estes completamente comprometidos com os evangelhos.

Por outro lado, o cristianismo fez parte da formação escolar de Riobaldo,<sup>497</sup> de tal maneira que ele lança mão do ínfimo aparato epistemológico que a *Bíblia* ou o livro dos santos oferece para fazer os seus questionamentos sobre a existência. Mesmo quando Guimarães fornece a Riobaldo uma reflexão oriunda de outra tradição, ela se disfarça em postulado bíblico para que o personagem possa operacionalizá-la. Temos aqui uma noção do caráter verossímil do *Grande sertão*, pois apesar de encontrarmos nele princípios das mais diferentes tradições, como a taoista ou védica, todos eles apresentam-se revestidos numa linguagem cristã.

Sua percepção do mundo está marcada pelo fatalismo cristão, contudo, seu caráter “ladino” faz com que ele se dê conta de que a compreensão cristã do mundo não dá conta da complexidade do real, a partir desta constatação a reflexão de Riobaldo realiza grandes saltos alcançando consideráveis formulações poéticas:

Baixei, mas fui ponteando opostos. Que isso foi o que sempre me invocou, o senhor sabe: eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero os todos pastos demarcados... Como é que posso com este mundo? A vida é

---

<sup>497</sup> ROSA, João Guimarães. *GSV.*, p. 14: Não é que eu seja analfabeto. Soletrei, anos e meio, meante cartilha, memória e palmatória. Tive mestre, Mestre Lucas do Curralinho, decorei gramática, as operações, regra-de-três, até geografia e estudo pátrio. Em folhas grandes de papel, co capricho tracei bonitos mapas. Ah, não é por falar: mas, desde o começo, me achavam sofismado de ladino. E que eu merecia de ir para cursar latim, em Aula Régia. Que também diziam. Tempo saudoso! Inda hoje apreço um bom livro, despaçado. [...] Em tanto, ponho primazia é na leitura proveitosa, vida de santo, virtudes e exemplos — missionário esperto engambelando os índios, ou São Francisco de Assis, Santo Antonio, São Geraldo...

ingrata no macio de si; mas transtroz a esperança mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado...<sup>498</sup>

Assim como Dante-autor, Rosa também se apropria da tradição mitológica greco-latina reelaborando-a nas recônditas veredas do sertão. O tom áulico com o qual o julgamento de Zé Bebelo se desenvolve nos remonta a outros julgamentos da antiguidade como o de Orestes. Assim, se no julgamento de Orestes era necessário descobrir se a vingança contra a morte de Agamenon foi justa ou injusta uma vez que implicou na morte de sua própria mãe, no julgamento de Zé Bebelo era necessário saber se foi justa ou maldosa sua ação de fazer guerra aos ramiros.

Outro aporte da tradição greco-latina no *Grande sertão*, e na obra de Guimarães Rosa como um todo, é o seu nutrimento na filosofia neoplatônica que permite ao seu autor conferir um aporte metafísico às reflexões de Riobaldo, mais especificamente influenciadas pelas instruções do Compadre Meu Quelemém. Estas passagens colocam o *Grande sertão* em consonâncias com as mais diversas tradições místicas da humanidade, uma vez que elas consideram a existência de uma relação suprassensível entre os elementos que compõem a natureza.

A congregação destes elementos até aqui elencados fazem com que o sertão se transforme num mundo novo, diverso daquele indicado pelo Romance de 30. O sertão roseano é duro e diáfano, seco e sereno, bruto e brilhante, mortal e místico, pois como afirma Octávio Paz, o romancista recria o mundo:

O filósofo ordena as idéias conforme uma ordem racional; o historiador narra os fatos com o mesmo rigor linear. O romancista não demonstra nem conta: recria um mundo. Embora o seu ofício seja o de relatar um acontecimento — e nesse sentido assemelha-se ao historiador —, não lhe interessa contar o que passou, mas reviver um instante ou uma série de instantes, recriar um mundo. Por isso recorre aos poderes rítmicos da linguagem e às virtudes transmutadoras da imagem.<sup>499</sup>

---

<sup>498</sup> Ibidem. p. 158-159.

<sup>499</sup> PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. São Paulo: Nova Fronteira, 1982, p. 274.



Algo que merece destaque no que se refere ao *Grande sertão* é que apesar de Guimarães Rosa ter valorizado o aspecto metafísico de seu romance; ele não deixa de ser uma referência quanto aos aspectos históricos, sociológicos e geográficos do sertão mineiro, erigindo-se, na junção dos elementos ambíguos que o compõem, como expressão representativa de nossa identidade nacional.

Entre as semelhanças que marcam a *Commedia* e o *Grande sertão*, considere-se ainda o profícuo recurso ao narrador-protagonista. Este é elemento decisivo no encadeamento interno destas obras, uma vez que permite a confluências de diversos tempos, sendo responsável pelo caráter mnemônico das narrativas, pela percepção da mudança ocorrida no personagem, pelo diálogo entre narrador e leitor e pelo seu aspecto de relato de viagem.

O narrador-protagonista na *Commedia* nos adverte sobre os eventos que estão por vir e nos convida a acompanhar instante a instante as passagens de Dante pelos três reinos sempiternos. No *Grande sertão* ele não tira os olhos do leitor, propondo-nos uma série de reflexões e nos convidando a participar do mistério da saga sertaneja de Riobaldo. E, ainda, ambos nos possibilitam vivenciar a estória dos protagonistas como se elas nos fossem contemporâneas, pois em meio ao relato dos narradores ocorre um instante de indeterminação temporal. Neste, o evento do passado (vivenciado pelo personagem) causa um repercussão no presente (vivenciado pelo narrador):

Finito questo, la buia campagna  
tremò sì forte, che de lo spavento  
lo spavento la mente di sudore ancor  
mi bagna.

Mal terminou, a imensidão escura  
tremeu tão forte, que tal sofrimento  
inda de horror a mente me satura.  
(Inf. III, 132)

Me lembro, lembro dele nessa hora, tão  
remarcado. Como foi que não tive um  
pressentimento? O senhor mesmo, o senhor pode  
imaginar de ver um corpo claro e virgem de  
moça, morto à mão, esfaqueado, tinto todo de seu  
sangue, e os lábios da boca descorados no  
branquiço, os olhos dum terminado estilo, meio  
abertos meio fechados? E essa moça de quem o  
senhor gostou, que era um destino e uma surda

esperança em sua vida?! Ah Diadorim... E tanto anos já se passaram.<sup>500</sup>

Se pudéssemos resumir cada obra em uma palavra, usaríamos para a *Divina commedia*, caminho; e para o *Grande sertão: veredas*, travessia. Uma vez que estes termos são representativos da forma como as obras se estruturam e indicam um tema basilar para sua investigação: o “Homo viator”.

E nesta busca (caminho ou travessia) de encontro com a verdade o “Homo viator” oferece uma perspectiva de análise considerando que no deslocamento, quer seja do personagem ou do indivíduo reside a mudança em estado potencial, ou seja, a ideia de que a noção de deslocamento traz no seu íntimo a possibilidade de mudança. Neste sentido, o leitor seria aquele que pode realizar em ato o que a literatura vislumbra em potência, pois se o texto literário oferece a motivação, o leitor pode realizar a movimentação que aquela perluastra.

Essa movimentação que ocorre tanto no âmbito da obra quanto da vida é a experiência que a literatura tende a potencializar em seu *modos operandi*, oferecendo-nos, por vezes, um espelho disforme das nossas relações sociais; por vezes, um mundo novo regido por uma norma particular, mas que ainda assim nos oferece um referencial para nosso autoconhecimento. Autoconhecimento que funciona como impulso inconsciente, quer das narrativas míticas, quer dos textos literários.

O que resta é identificar o porquê de alguns autores e obras se prestarem de forma mais decisiva a este tipo de análise que outras. Por que algumas obras parecem passar ao largo destas motivações enquanto outras têm nela seu fulcro narrativo? Identificar as razões destas particularidades apresenta-se como um anseio para investigações futuras acerca do “Homo viator”.

---

<sup>500</sup> ROSA, João Guimarães. *GSV.*, p. 138.

## BIBLIOGRAFIA

### Obras de Dante Alighieri

ALIGHIERI, Dante. **Tutte le opere: Divina Commedia, Vita Nuova, Rime, Convivio, De vulgari eloquentia, Monarchia, Egloghe, Epistole, Quaestio de aqua et de terra.** Roma: Newton, 2005.

———. **Divina Commedia.** Comentário de Anna Maria Chiavacci leonardi. Milano: Oscar Mondadori, 1997.

———. **Divina Commedia.** Tradução de Cristiano Martins. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.

### Obras de Guimarães Rosa

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas.** São Paulo: Abril cultural, 1983.

———. **No Urubuquaquá, no Pinhém.** 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

———. **Sagarana.** 17ª ed. São Paulo: José Olympio, 1974.

———. **Primeiras estórias.** 1ª ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

———. **Tutaméia.** 8ª ed., Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2001.

———. **João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri.** 3ª edição. Rio de Janeiro: Nova fronteira; Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

———. **João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason.** 3ª edição. Rio de Janeiro: Nova fronteira, Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

### Obras de referência

**Bíblia de Jerusalém.** São Paulo: Paulus editora, 1991.

**Dizionario Garzanti di Filosofia.** Milão: Le Garzanti, 2010.

**Enciclopedia dantesca.** Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984.

**Enciclopedia del Medioevo.** Milão: Le Garzanti, 2007.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário Mítico-etimológico da mitologia grega.** Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.

BRUNEL, Pierre (org.) **Dicionário dos mitos literários.** Tradução de Carlos Sussekind. 4ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

- LOGAN, Peter Melville (org.); **The Encyclopedia of the novel**. Chichester: Wiley-Blackwell, 2011.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. **O léxico de Guimarães Rosa**. 3ª ed., São Paulo: Edusp, 2008.

### Bibliografia geral

- AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- ARAÚJO, Heloisa Vilhena. **O roteiro de Deus**. São Paulo: Mandarim, 1996.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- AUERBACH, Erich. **Dante: poeta do mundo secular**. Tradução de Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- . **Ensaio de literatura ocidental**. Tradução de Samuel Titan Junior e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2007.
- . **Figura**. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997.
- . **Studi su Dante**. Traduzione di Maria Luiza de Pieri Bonino e Dante Della Terza. Milano: Feltrinelli, 1967.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Eldorado, s/d.
- BARTHÉLEMY, Dominique. **A cavalaria: da Germânia antiga à França do século XII**. Tradução de Néri de Barros Almeida e Carolina Gual da Silva. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- BELLOMO, Saverio. **Filologia e crítica dantesca**. Brescia: La Scuola, 2008.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica e arte e política**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGSON, Henri. "Introdução à metafísica" In: **Cartas, conferências e outros escritos**. Tradução de Franklin Leopoldo e Silva, Nathaniel Caixeiro, São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- BITTENCOURT, Gilda (org.). **Literatura Comparada: teoria e prática**. Porto Alegre: Sagra- D. C. Luzzatto, 1996.
- BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Tradução de Marcos Santarrita. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

- BOAVENTURA, São. *Itinerário da mente para Deus*. 3ª ed. Braga: Faculdade de Filosofia de Braga, 1986.
- BOÉCIO. **A consolação da filosofia**. Tradução de Willian Li. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BOLLE, Willi. **Grande sertão.br**. 1ª ed, São Paulo: Editora 34, 2004.
- BORGES, Jorge Luis. “Kafka e seus precursores” In: **Outras inquisições**. Tradução de Davi Arrigucci Junior. São Paulo: Cia das letras, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. **Nueve Ensayos Dantescos**. Madri: Alianza Editorial, 1999.
- . **Obra Completa: Ficções**. Tradução de Davi Argucci Junior. Vol I. São Paulo: Globo. 2000.
- . **Outras inquisições**. Tradução de Davi Arrigucci Junior. São Paulo: Cia das letras, 2007.
- BOSI, Alfredo. **Ser e tempo da poesia**. São Paulo: Cia das Letras, 2010.
- BOWRA, Cecil Maurice. **La Poesia Eroica**. Tradução de Beniamino Proto. Florença: La Nuova Italia, 1979.
- BURKERT, Walter. **Mito e mitologia**. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70, s/d.
- Cadernos de Literatura: João Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles. nº 20 e 21, dezembro/2006.
- CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Cia das letras, 1990.
- . **Por que ler os clássicos**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Cia das Letras, 1993.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Companhia editora nacional, 1980.
- . **Formação da Literatura Brasileira**. São Paulo: Ouro sobre azul, 2009.
- . **Tese e Antítese**. 4ª ed., São Paulo: T. A. Queiroz, 2002.
- CAPACCI, Bruno (org.). **Dante oscuro e barbaro**. Roma: Carocci, 2008.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- . **O trabalho da citação**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- CONTINI, Gianfranco. **Un’idea di Dante**. Torino: Einaudi, 2001.
- CORTI, Maria. **Saggi su Cavalcanti e Dante**. Turim: Einaudi, 2003

- COUTINHO, Eduardo F. (org.). **Guimarães Rosa**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- CROCE, Benedetto. **La poesia di Dante**. Bari: Laterza, 1966.
- CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura européia e Idade Média latina**. Tradução de Teodoro Cabral. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.
- DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente**. Tradução de Guilherme Teixerira. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Tradução de Roberto Machado *et alli*. Rio de Janeiro: Zará, 2007.
- DERMENGHEM, ÉMILE. **Maomé e a tradição islamítica**. Coleção mestres espirituais. Tradução de R. Flores Lopes. Rio de Janeiro: Editora Aguir, 1973.
- DURAND, Gilbert. **As Estruturas antropológicas do imaginário**. Tradução Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ECO, Umberto. **Lector in Fabula: leitura do texto literário**. Tradução de Mário Brito. Lisboa: Presença, 1979.
- ELIADE, Mircea. **Aspectos do Mito**. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1989.
- . **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- ELIOT, Thomas. Stearns. **Scritti su Dante**. Roberto Sanesi (ed.). Traduzione di Vittorio di Giuro, Giovanni Vidali e Gloria Rivolta. Milão: Bompiani, 2001.
- . **The sacred wood**. New York: Bartleby, 2000.
- FANTINI, Marli. **Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens**. São Paulo: Ateliê editorial; São Paulo: Editora Senac, 2003.
- FORDHAM, Frieda. **Introdução à psicologia de Jung**. Tradução de Artur Pereira. São Paulo: Verbo: EDUSP, 1978.
- FRIEDMAN, Norman. “O ponto de vista na ficção”. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: **Revista da USP**, n. 53, p166-182, março/maio 2002.
- FRYE, Northrop. **O código dos códigos: a Bíblia e a literatura**. Tradução de Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.
- FUBINI, Mario. **Il peccato di Ulisse e altri scritti danteschi**. Milano, Napoli: Ricciardi, 1966.
- GAETA, Franco: “L’avventura di Ercole” In: **Rinascimento**: rivista dell’istituto nazionale di studi sul Rinascimento. Firenze: G. C. Sansoni. Anno quinto, Numero 2, 1954.

- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete aulas sobre Linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 2005.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. **As formas do falso: um estudo sobre a ambigüidade no Grande Sertão: Veredas**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais**. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Cia das letras, 1989.
- GNISCI, Armando. **Introduzione alla letteratura comparata**. Milano: Bruno Mondadori, 1999.
- GUERINI, A.; MONTEIRO, Gibson. Dante e la letteratura brasiliana. In: DANTE: Rivista internazionale di studi su Dante. Roma/Pisa: Fabrizio Serra editore, 2010, v. VII, p. 149-164.
- GUILLÉN, Claudio. **L'uno e il molteplice: introduzione alla letteratura comparata**. Bologna: Il Mulino, 1992.
- HENDERSON, Joseph L. "Os mitos antigos e o homem moderno" In: **O homem e seus símbolos**. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.
- HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2005.
- HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- . **Odisseia**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- IBN 'ARABI. **A alquimia da felicidade perfeita**. Tradução de Roberto Ahmad Cattani. São Paulo: Landy, 2002.
- JAEGER, Werner Wilhelm. **Paidéia: a formação do homem grego**. Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução de Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2008.
- KITTO, H. D. F. **Os Gregos**. 3ª ed. Tradução de José Manoel Coutinho de Castro. Coimbra: Arménio Amado editor, 1980.
- LADNER, Gerhart B. "Homo viator: mediaeval ideas on alienation and order". In: **Speculum – a journal of mediaeval studies**. Cambridge, abril - 1967, vol XLII, nº 2, p 233-259.
- LE GOFF, Jacques. **O nascimento do purgatório**. Tradução de Maria Fernanda Gonçalves de Azevedo. Lisboa: Estampa, 1993.
- LEDDA, Giuseppe. **Dante**. Bologna: Il Mulino, 2008.

- . **La Bibbia di Dante: sperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante.** Ravenna: Centro dantesco dei frati minori, 2011.
- LEFEBVRE, Maurice-Jean. **A estrutura do discurso da poesia e da narrativa.** Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1975.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O Foco narrativo.** São Paulo: Ática, 1991.
- LEWIS, R.W.B. **Dante Alighieri: una biografia attraverso le opere.** Traduzione di Giuseppina Oneto. Roma: Fazi editore, 2005.
- LIMA, Luis Costa (org.) **A Literatura e o Leitor: textos de Estética da Recepção.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LOTMAN, Jurij M. **La struttura del testo poetico.** Traduzione di Eridano Bazzarelli. Milano: Mursia, 1976.
- LUBAC, Henri de. **Esegesi Medievale. I quattro sensi della Scrittura.** Milano: Jaca book, 2007.
- LUCCHESI, Marco. **A Paixão do Infinito.** Niterói: Clube Literário Cromos, 1994.
- MENESES, Adélia Bezerra. “Literatura e Psicanálise: aproximações” In: **Remate de males.** Campinas: Unicamp, 1993.
- MIKETEN, Antonio Roberval. **Travessia de Grande sertão: veredas.** Brasília: Thesaurus, s/d.
- MONGA, Luigi, **L'Odeporica/Hodoeporics: on Travel Literature.** Annali d'Ita-lianistica, Chapel Hill, 1996.
- MONTEIRO, Carlos Augusto de Figueiredo. **O mapa e a trama: ensaios sobre o conteúdo geográfico em criações romanescas.** Florianópolis: Ed. da UFSC, 2002.
- MORAIS, Márcia Marques de. **A travessia dos fantasmas: literatura e psicanálise em Grande sertão: veredas.** Belo Horizonte: autêntica, 2001.
- MORETTI, Franco (org.). **Romanzo: le forme.** Torino: Einaudi, 2002.
- . **Il romanzo di formazione.** Torino: Einaudi, 1999.
- NARDI, Bruno. **Dante e la cultura medievale.** Roma-Bari: Laterza, 1990.
- . **Saggi di filosofia dantesca.** Firenze: La Nuova Italia, 1967.
- NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: história, teoria e crítica.** 3ª ed, São Paulo: Edusp, 2010.
- NOVIS, Vera. **Tutaméia: engenho e arte.** São Paulo: Perspectiva, 1989.
- NUNES, Bendito. **O dorso do tigre.** São Paulo: Perspectiva, 1976.



- OVIDIO NASO, Publio. **Metamorfosi**. Traduzione di di Nino Scivoletto. Torino: UTET, 2009.
- . **Metamorfosis**. Tradução de Antonio Ramírez de Verger. Madrid: Alianza editorial, 2005.
- PADOAN, Giorgio. **Il pio Enea, l'empio Ulisse. Tradizione classica e intendimento medievale in Dante**. Ravenna: Lungo, 1977.
- PALACIOS, Miguel Asín. **La escatología musulmana en la Divina Comedia**. Madrid: Hiperion, 1999.
- PAPINI, Giovanni. **Dante vivo**. Porto Alegre: Globo, 1935.
- PARATORE, Ettore. **Tradizione e struttura in Dante**. Firenze: Sansoni, 1968.
- PASQUINI, Emilio. **Dante e le figure del vero: la fabbrica della Commedia**. Milano: Bruno Mondadori, 2001.
- PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. São Paulo: Nova Fronteira, 1982.
- PLATÃO. **Timeu**. Tradução de Rodolfo Lopes. Coimbra: Centro de estudos clássicos e humanísticos, 2010.
- . **Fedon**. Tradução de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Abril cultural, 1973.
- . **Mênon**. Tradução de Maura Iglésias. Rio de Janeiro: Ed. Puc-Rio, Loyola, 2001.
- RAJNA, Pio. **La materia e la forma della Divina Commedia: i mondi oltraterreni nella letteratura classica e nella medievale**. Firenze: Le Lettere, 1998.
- ROCHA, Gibson Monteiro. **Dante: um percurso pela literatura brasileira**. Recife: UFPE, 2008.
- ROSENFELD, Kathrin Houzermayr. **Desenveredando Rosa: a obra de J. G. Rosa e outros ensaios roseanos**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.
- SACCONE, Carlo (org). **Libro della scala di Maommetto**. Milano: Oscar Mondadori, 1999.
- . **Viaggi e visioni di re, sufi, profeti**. Milano: Luni Editrice, 1999.
- SANTOS, Julia Conceição Fonseca. **Nomes de Personagens em Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Instituto nacional do livro, 1971.
- SCOTT, J.A. “La contemporaneità Enea-Davide” in: **Studi danteschi**. Roma: Salerno, vol II, 1972.
- SERRA, Tania Rebelo Costa. **Riobaldo Rosa — a vereda junguiana do Grande sertão**. Brasília: Thesaurus, 1990.

- SIMONETTI, Manlio (org.) **Il viaggio dell'anima**. Padova: Fondazione Lorenzo Valla/ Arnoldo Mondadori editore, 2007.
- SINGLETON, Charles **La poesia della Divina Commedia**. Bologna: Il Mulino, 1978.
- . **Journey to Beatrice**. Baltimore/Londres: The Johns Hopkins University Press, 1977.
- SPERBER, Suzi Frankl. **Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa**. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução de Celes Aínda Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- TRABATTONI, Franco. **Platão**. Tradução de Rineu Quinalia. São Paulo: Anna Blume, 2010.
- TSÉ, Lao. **Tao Te King**. Tradução de Marcos Martinho de Souza. 3ª edição. São Paulo: Attar, 2009.
- UTÉZA, Francis. **JGR: Metafísica do Grande Sertão**. São Paulo: Edusp, 1994.
- VARAZZE, Jacopo de. **A legenda áurea**. Tradução de Hilário Franco Júnior. 4ª reimpressão, São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- VIRGILIO MARO, Publio. **Eneida**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Brasília: Ed. da UNB, 1983.
- . **Eneide**. Traduzione di Luca Canali. Milano: Oscar Mondadori, 2008.

### Sítios eletrônicos

Entrevista a Maria Corti publicada por Giuseppe Genna.  
[http://www.miserabili.com/archives/2003/11/maria\\_corti\\_dan.html](http://www.miserabili.com/archives/2003/11/maria_corti_dan.html).  
 Acessado em 28 Novembro 2009.

[http://www.vatican.va/archive/bible/index\\_po.htm](http://www.vatican.va/archive/bible/index_po.htm). Acessado entre agosto e novembro de 2011.

<http://www.the-orb.net/encyclop/religion/monastic/bernard.html>.  
 Consultado em 10 de outubro de 2011.

## ANEXO I

Canto XXVI do Inferno versos 85-142. Aqui Ulisses narra sua última viagem. Dirigindo-se para além das Colunas de Hércules, ele e seus companheiros encontram a morte ao se aproximar da montanha do purgatório:

Lo maggior corno dell'antica fiamma  
cominciò a crollarsi mormorando,  
pur come quella cui vento affatica;

indi la cima qua e là menando,  
come fosse la lingua che parlasse,  
gittò voce di fuori e disse: «Quando

mi diparti' da Circe, che sottrasse  
me più d'un anno là presso a Gaeta,  
prima che sì Enèa la nomasse,

né dolcezza di figlio, né la pieta  
del vecchio padre, né 'l debito amore  
lo qual dovea Penelopè far lieta,

vincer potero dentro a me l'ardore  
ch'i' ebbi a divenir del mondo esperto  
e de li vizi umani e del valore;

ma misi me per l'alto mare aperto  
sol con un legno e con quella compagna  
picciola da la qual non fui diserto.

L'un lito e l'altro vidi infin la Spagna,  
fin nel Morrocco, e l'isola d'i Sardi,  
e l'altre che quel mare intorno bagna.

Io e ' compagni eravam vecchi e tardi  
quando venimmo a quella foce stretta  
dov' Ercule segnò li suoi riguardi

acciò che l'uom più oltre non si metta;  
da la man destra mi lasciai Sibilia,  
da l'altra già m'avea lasciata Setta.

"O frati", dissi, "che per cento milia

Eis que a ponta maior da chama antiga  
começou a mover-se, crepitando,  
tal a que um vento ríspido castiga.

E de um e de outro lado se agitando,  
um som soprava, como que saído  
de seu calor, e que dizia: "Quando

fugi de Circe, após quedar retido  
mais de um ano em Gaeta enfeitiçada,  
antes que a houvesse Enéias conhecido,

nem meu filho o olhar, nem a extremada  
velhice de meu pai, nem mesmo o amor  
de Penélope ansiosa e apaixonada,

nada pôde abater o meu pendor  
de ir pelo mundo, em longo aprendizado,  
dos homens procurando o erro e o valor.

Lancei-me ao mar, em lenho delicado  
Junto à pequena e fraternal companhia  
pela qual nunca fui abandonado.

Ambas as costas vi até a Espanha,  
até Marrocos, e a ilha vi dos Sardos,  
e outras ali que o mar em torno banha.

Já bem mais velhos éramos, e tardos,  
quando à barra chegamos apertada,  
onde Hércules depôs um de seus fardos,

sinal para não ser ultrapassada:  
ficou Sevilha atrás, pela direita,  
e foi, à esquerda, Ceuta ladeada.

— Ó irmãos, (eu falei), que desta feita

perigli siete giunti a l'occidente,  
a questa tanto picciola vigilia

d'i nostri sensi ch'è del rimanente  
non vogliate negar l'esperienzia,  
di retro al sol, del mondo sanza gente.

Considerate la vostra semenza:  
fatti non foste a viver come bruti,  
ma per seguir virtute e canoscenza".

Li miei compagni fec' io sì aguti,  
con questa orazion picciola, al cammino,  
che a pena poscia li avrei ritenuti;

e volta nostra poppa nel mattino,  
de' remi facemmo ali al folle volo,  
sempre acquistando dal lato mancino.

Tutte le stelle già de l'altro polo  
vedea la notte, e 'l nostro tanto basso,  
che non surgëa fuor del marin suolo.

Cinque volte raccesso e tante casso  
lo lume era di sotto da la luna,  
poi che 'ntrati eravam ne l'alto passo,

quando n'apparve una montagna, bruna  
per la distanza, e parvemi alta tanto  
quanto veduta non avëa alcuna.

Noi ci allegrammo, e tosto tornò in  
pianto;  
ché de la nova terra un turbo nacque  
e percosse del legno il primo canto.

Tre volte il fé girar con tutte l'acque;  
a la quarta levar la poppa in suso  
e la prora ire in giù, com' altrui piacque,

infin che 'l mar fu sovra noi richiuso».

aos confins avançastes do Ocidente,  
entre perigos, onde o sol se deita,

à pouca vida em vós remanescente  
não recuseis a esplêndida experiência  
do mundo ermo e ignorado à nossa frente.

Relembrei vossa origem, vossa essência:  
criados não fostes como animais,  
mas donos de vontade e consciência. —

Aos companheiros, com palavras tais,  
instilei tanto o gosto da jornada,  
que nem eu mesmo os reteria mais.

A popa à parte matinal voltada,  
demos com força aos remos, e cingindo  
à esquerda a rota, fomos de longada.

A noite os astros todos descobrindo  
ia do polo austral, e, pois, se via  
na linha d'água o nosso decaindo.

Cinco vezes brilhante ao céu subia  
a lua, e tantas outras se apagava,  
enquanto o firme rumo a nau seguia.

Súbito, um monte vimos, que se alteava  
escuro, na distância, e erguido tanto,  
que de outro igual nenhum de nós lembrava.

logo mudou nossa alegria em pranto:

eis que veio da terra um furacão,  
e ao frágil lenho arremessou seu manto.

Por três vezes levou-o de roldão;  
na quarta, a popa ergueu, e mergulhou  
no fundo a proa, à suma decisão,

Até que o mar enfim nos sepultou”.

## ANEXO II

Passagens referentes à viagem ao Liso do Sussuarão liderada por Medeiro Vaz presentes no Grande sertão: veredas.

Caracterização do *Liso*:

O Liso do Sussuarão não concedia passagem a gente viva, era o *raso* pior havente, era um escampo dos infernos. [...] Nada, nada vezes, e o demo: esse, Liso do Sussuarão, é o mais longe — pra lá, pra lá, nos ermos. Se emenda com si mesmo. Água, não tem. Crer que quando a gente entesta com aquilo o mundo se acaba: carece de se dar volta, sempre. Um é que dali não avança, espia só o começo, só. Ver o luar alumando, mãe, e escutar como quantos gritos e vento se sabe sozinho, na cama daqueles desertos. Não tem excrementos. Não tem pássaros.<sup>501</sup>

Convencimento da tropa por Medeiro Vaz

Razão dita, de boa-cara se aceitou, quando conforme Medeiro Vaz com as poucas palavras: que íamos cruzar o Liso do Sussuarão, e cutucar de guerrear nos fundões da Bahia! Até, o tanto, houve, prezando, um rebuliço de festejo. O que ninguém ainda não tinha feito, a gente se sentia no poder de fazer.<sup>502</sup>

Entrada no Liso do Sussuarão

Em o que afundamos num cerrado de mangabal, indo sem volvência, até perto da hora do almoço. Mas o terreno aumentava de soldado. E as árvores iam se abaixando menorzinhas, arregaçavam saia no chão. [...] acabava o grameal, naquelas paragens pardas. Aquilo, vindo aos poucos, dava um peso extrato, o mundo se envelhecendo, no descampe. Acabou o sapé brabo do chapadão. A gente olhava para trás. Daí, o sol não deixava olhar rumo nenhum. Vi a luz, castigo. Um gavião-andorim: foi o fim pássaro que a gente divulgou. Achante, pois, se estava naquela coisa — tapetão de tudo, fofo ocado, arreverso. Era uma terra diferente, louco, e lagoa de areia. Onde é que seria o sobejo dela, confinante? O sol vertia no chão, com sal, esfaiscava. De longe vez, capins mortos; e uns tufo de seca planta — feito cabeleira sem cabeça. As-exalastravaa distância, adiante, um amarelo vapor. E fogo começou a entrar, com o ar, nos pobres peitos da gente.<sup>503</sup>

<sup>501</sup> ROSA, João Guimarães. *GSV.*, p. 27-28.

<sup>502</sup> *Ibdem.* p. 35.

<sup>503</sup> *Ibdem.* p. 37

Exponho ao senhor que o sucedido sofrimento sobrefoi já inteirado no começo: daí só mais aumentava.<sup>504</sup>

Mas mor o infernal a gente também media. Digo. A igual, igualmente. As chuvas já estavam esquecidas, e o miolo mal do sertão residia ali, era um sol em vazios. A gente progredia de umas poucas braças, e calcava o reafundo do areão — areia que escapulia, sem firmeza, puxando os cascos dos cavalos para trás. Depois, se reparaçava um entranço de vice-versa, com espinhos e restolho de graviá, de áspera raça, verde-preto cor de cobra. Caminho não se havendo. Daí, trasla um duro chão rosado ou cinzento, gretoso escabro — no desentender daquilo, os cavalos arupanavam. Diadorim — sempre em prumo a cabeça — o sorriso dele me dobrava o ansiar.<sup>505</sup>

Só saiba: o Liso do Sussuarão concebia silêncio, e produzia maldade — feito pessoa! Não destruí aqueles pensamentos: ir, e ir, vir — e só; E que Medeiro Vaz estava demente, sempre existido doidante, só agora pior, se destapava — era o que eu tinha rompência de gritar E os outros, companheiros, que e que os outros pensavam? Sei? De certo nadas e noves — iam como o costume — sertanejos tão sofridos. Jagunço é homem já meio desistido por si... [...] nem menos sinal de sombra. Água não havia. Capim não havia [...] Se ia, o pesadelo. Pesadelo mesmo, de delírios. Os cavalos gemiam descrença. Já pouco forneciam. E nós estávamos perdidos. Nenhum poço não se achava. Aquela gente toda sapirava de olhos vermelhos, arroxavam as caras. A luz assassinava demais.<sup>506</sup>

Saída do Liso do Sussuarão:

Como Deus foi servido, de lá, do estratal do sol, pudemos sair, sem maiores estragos. Isto é, uns homens mortos, e mais muitos dos cavalos. Mesmo o mais grave sido que restamos sem os burros, fugidos por infelizes, e a carga quase toda, toda, com os mantimentos, a gente perdemos. Só não acabamos sumidos dextraviados, por meio do regular das estrelas. E foi, saímos dali, num pintar de aurora. E em lugares deerados. Mais não se podia. Céu alto e o adiado da lua. Com outros nossos padecimentos, os homens tramavam zuretados de fome — caça não achávamos — até que tombaram à bala um macaco vultoso, destricharam, quartearam e estavam comendo. Provei. Diadorim não chegou a provar. Por enquanto — juro ao senhor — enquanto estavam ainda mais assando, e manducando, se soube, o corpudo não era bugio não, não achavam o rabo. Era homem humano, morador, um chamado José Alves!<sup>507</sup>

<sup>504</sup> Ibidem, p. 37.

<sup>505</sup> Ibidem, p. 38.

<sup>506</sup> Ibidem, p. 39-40.

<sup>507</sup> Ibidem, p. 41-42.

Morte de Medeiro Vaz ao sair do *Liso*:

A tarde foi escurecendo. Ao menos Diadorim me chamou adeparte; ele tramava as lágrimas. — “Amizade, Riobaldo, que eu imaginei em você esse prazo inteiro...” e apertou minha mão. Avesso fiquei, meio sem jeito. Aí, chamaram: — “Acode, que o chefe está no fatal!” Medeiro Vaz arquejando, cumprindo tudo. E o queixo dele não parava de mexer, grandes momentos. Demorava. E deu a panca, troz-troz forte, como de propósito: uma chuva de arrobas em peso. Era quase sonoite. Reunidos em volta, ajoelhados, a gente segurava uns couros abertos, para proteger a morte dele. Medeiro Vaz — o rei dos gerais —; como era que um daquele podia se acabar?! A água caía, às despejadas, escorria nas caras da gente, em fios pingos. Debruçando por debaixo dos couros, podia-se ver o fim que a alma obtém no corpo. E Medeiro Vaz, se governando mesmo no remar da agonia, travou com esforço o ronco que puxava gosma de sua goela, e gaguejou: — “Quem vai ficar em meu lugar? Quem capitanêia?...” Com a estrampeação da chuva, os poucos ouviram. Ele só falava por pedacinhos de palavras. Mas eu vi que o olhar dele esbarrava em mim, e me escolhia. Ele avermelhava os olhos? Mas com o cirro e o vidrento. Coração me apertou estreito. Eu não queria ser chefe! “Quem capitanêia...” Vi meu nome no lume dele. E ele quis levantar a mão para me apontar. As veias da mão... Com que luz eu via? Mas não pôde. A morte pôde mais. Rolou os olhos; que ralava, no sarrido. Foi dormir em rede branca. Deu a venta.<sup>508</sup>

---

<sup>508</sup> Ibidem, p. 59.